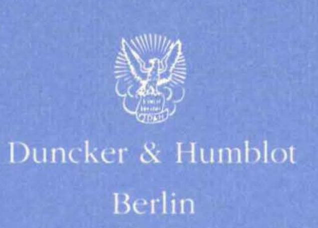
Il Rinascimento
nell'Ottocento in Italia e Germania

Die Renaissance
im 19. Jahrhundert in Italien und Deutschland

a cura di/hrsg. von

August Buck - Cesare Vasoli





Società editrice il Mulino
Bologna

Duncker & Humblot
Berlin

Istituto trentino di cultura
Pubblicazioni dell'Istituto storico italo-germanico in Trento

Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento
Jahrbuch des italienisch-deutschen historischen Instituts in Trient

Contributi/Beiträge 3

Il Rinascimento nell'Ottocento in Italia e Germania

Die Renaissance im 19. Jahrhundert in Italien und Deutschland

a cura di/hrsg. von August Buck - Cesare Vasoli





Società editrice il Mulino
Bologna

Duncker & Humblot
Berlin

Istituto storico italo-germanico in Trento
Italienisch-deutsches historisches Institut in Trient

Il Rinascimento nell'Ottocento

Die Renaissance im 19. Jahrhundert

Atti della settimana di studio / Akten der Studienwoche
14-18 settembre 1987 / 14.-18. September 1987

Coordinatori del seminario/Leiter des Seminars:

August Buck
Cesare Vasoli

Il RINASCIMENTO
nell'Ottocento in Italia e Germania = Die Renaissance im 19. Jahrhundert in Italien und Deutschland / a cura di = hrsg. von August Buck, Cesare Vasoli. - Bologna : Il mulino ; Berlin : Duncker & Humblot, 1989. - 260 p. : ill. ; 24 cm. - (Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento. Contributi = Jahrbuch des italienisch-deutschen historischen Instituts in Trient. Beiträge ; 3)

Atti della settimana di studio tenuta a Trento il 14-18 settembre 1987. - Nell'occh.: Istituto trentino di cultura. Pubblicazioni dell'Istituto storico italo-germanico in Trento. - ISBN 88-15-02313-5 ; ISBN 3-428-06575-5

1. Rinascimento - Storiografia tedesca - Sec. XIX - Congressi - 1987 2. Rinascimento - Storiografia italiana - Sec. XIX - Congressi - 1987 3. Congressi - Trento - 1987 I. Buck, August II Vasoli, Cesare
940.210 72

ISBN 88-15-02313-5
ISBN 3-428-06575-5

Sommario/Inhalt

Introduzione

di *Cesare Vasoli*

L'argomento del presente volume, nato, come il precedente, da un seminario trentino tenuto da studiosi italiani e tedeschi è, senza dubbio, di grande rilevanza per la storia delle idee e della cultura europea del XIX secolo, ed ha avuto proprio in Germania ed in Italia alcuni dei suoi sviluppi più significativi e ricchi d'insegnamenti per la comprensione delle origini del lungo dibattito storiografico sul «Rinascimento». Com'è noto e com'è stato particolarmente sottolineato dal libro, a suo modo, «canonico» del Ferguson, proprio l'area culturale di lingua germanica ha prodotto, oltre ad indagini particolari di altissimo livello, le interpretazioni generali di questo concetto che hanno maggiormente influito sulle discussioni prolungatesi per un intero secolo, i cui massimi protagonisti sono stati spesso studiosi tedeschi o legati a tradizioni intellettuali e storiografiche tipicamente germaniche. Né occorre davvero ricordare come lo stesso vocabolo «Renaissance», di evidente origine francese, abbia però acquisito la sua crescente popolarità e taluni caratteristici connotati teorici spesso sfumanti nel mito, proprio nell'aura della straordinaria fortuna di *Die Kultur der Renaissance* di Jakob Burckhardt, autore di lingua tedesca anche se estraneo, per la sua origine e le sue personali convinzioni etico-politiche, ai problemi che hanno maggiormente pesato, per gran parte del XIX secolo, nelle culture tedesca e italiana: la formazione dello Stato nazionale unitario, la decisa rivendicazione dell'originalità della propria tradizione intellettuale, il proposito di contribuire alla formazione di una «coscienza» al tempo stesso storica e politica delle specifiche «identità» nazionali, e, naturalmente, le polemiche e gli scontri ideologici di ogni genere, inevitabili in una situazione di tal genere. È però altrettanto certo che il Burckhardt aveva ben presenti, sia nella elaborazione della sua splendida immagine del Rinascimento, sia nelle continue e insistenti analisi critiche così ricorrenti nella sua opera di storico della cultura, talune personalità dominanti della vita intellettuale tedesca, si trattasse dello Hegel, del Droysen o del von Ranke. Sicchè giustamente proprio a questi temi è dedicata la relazione di un illustre

maestro di questi studi, August Buck, che fornisce – per così dire – il «punto d'attacco» del volume, offrendo subito una prospettiva chiara e precisa. Ma, da parte mia, vorrei aggiungere che, anche nella cultura italiana dell'Ottocento, il problema storico costituito da due secoli, il Quattrocento e il Cinquecento, con i quali s'identifica l' «età del Rinascimento» è sempre stato presente ed assillante, al centro, insomma, di quel «ripensamento» e «giudizio» sulla storia d'Italia nel quale si sono impegnati uomini di cultura e intellettuali appartenenti alle più diverse tradizioni ideologiche e politiche.

Con questo – sia ben chiaro – non intendo davvero dire che le altre culture europee e, in particolare, quella francese, non abbiano avuto una parte assai notevole nella «fortuna» e «sfortuna» storica del concetto e pure del mito storiografico del Rinascimento, oggetto di così lunghe e, in sostanza, mai sopite polemiche. E basterebbe richiamarsi al contributo fornito da vari storici francesi, dal Michelet (che era certo uno degli intellettuali maggiormente influenzati dalla cultura filosofica e storica tedesca) al Gebhart, per ricordare come intorno a un simile tema si sia svolto un ininterrotto e teso «dialogo» europeo il cui scopo effettivo era la definizione dei caratteri specifici della «modernità», del ruolo svolto nel suo avvento dalle singole «tradizioni» nazionali e, infine e soprattutto, il tentativo di fornire una risposta ai problemi ormai posti dalla difficile convivenza di culture sempre più competitive, ormai lontane dall'idea unitaria della «respublica literaria», retaggio comune di una lunga esperienza umanistica.

Sono, del resto, questioni notissime che il «disegno» del seminario trentino ha posto – com'è giusto – al centro di un diretto confronto, articolato intorno alla complessità di un «oggetto» storiografico estremamente rivelatore delle tendenze, dei propositi e delle «tensioni» di due culture così impegnate nella ricerca del proprio compito storico, in un'età di radicali e irreversibili trasformazioni. Ciò spiega perché, soprattutto in Germania e specialmente da parte degli autori maggiormente discussi negli interventi dei colleghi tedeschi, sia dominante la valutazione del Rinascimento quale evento «epocale» della storia del mondo o – come nell'interpretazione dello Hegel – «concreto progresso dello spirito verso una più nobile umanità», momento, dunque, centrale di una dialettica e di un processo universale dal quale è emerso il nuovo, «definitivo» destino dell'Occidente. Ma, appunto per que-

sto, la cultura tedesca ottocentesca doveva nuovamente affrontare un altro problema storiografico decisivo: il nesso tra la «Rinascita», come fenomeno storico essenzialmente «italiano» (e posto sotto il segno dominante della «creazione estetica»), e il massimo evento della storia spirituale tedesca, la Riforma religiosa. Certamente, si tratta di un tema davvero «centrale» che gli stessi protagonisti della Riforma avvertirono e che ispirò i loro atteggiamenti, non di rado diversi e contrastanti, nei confronti del costume e della cultura italiana del loro tempo e dello stesso rapporto, mai ignorato, tra la «renascentia» delle «humanae litterae» e l'avvento provvidenziale della «renovatio» cristiana. Non stupisce che anche la cultura tedesca del secolo passato fosse indotta a farlo proprio e, talvolta, a radicalizzarlo, secondo le più diverse prospettive che le erano offerte dalla «lettura» filosofica hegeliana, da una severa metodologia filologico-critica tenacemente applicata alla costruzione di un universale disegno di storia universale, dall'immagine burckhardtiana di una civiltà e di una società capaci d'infrangere ogni antico limite nella scoperta della pura «individualità», da quegli aforismi nietzschiani così violentemente polemici contro l' «arretratezza» tedesca e il ritorno «medievale» di Lutero, ma anche dalla lucida analisi del Dilthey, così acuto nell'individuare i grandi comuni temi filosofici del Rinascimento europeo, e poi, ancora, dalle indagini culminanti nell'amplissima ricerca del Burdach e dei suoi discepoli, impegnati a indagare le «radici» e i significati religiosi della stessa idea di «renascentia». Così alla rappresentazione di un Rinascimento che riassumeva nella sua immagine anche molti *loci communes* tipici di antiche polemiche confessionali (l' «immoralismo», l' «ateismo» degli Italiani, la loro perdita di ogni coscienza religiosa, ma pure la separazione dell'etica dalla politica e la rivendicazione della piena autonomia dell'agire umano) poté spesso rispondere anche una minuziosa ricerca, per opera di storici di lingua tedesca (e di tradizione sia protestante, sia cattolica), intesa a recuperare tutti quei fenomeni, eventi, personalità o «espressioni» che testimoniavano la lunga persistenza di una sensibilità religiosa intensa e profonda, variamente qualificata nei suoi connotati dottrinali e confessionali e, tuttavia, concordemente proposta come l' «altro volto» della Rinascita.

Si sa come, per questa via, fosse possibile giungere a conclusioni storiografiche singolarmente infelici, come la fallace distinzione, così cara, ad esempio, al von Pastor, tra un «rinascimento cristiano»

e un «rinascimento pagano» responsabile, naturalmente, di tutti gli «eccessi», i «vizî» e i «mali» del tempo, nonché causa essenziale, secondo taluni storiografi cattolici, della stessa «esplosione» della Riforma. Nondimeno, intorno al dibattito sul nesso Rinascimento-Riforma si sono intrecciate alcune delle indagini storiografiche più feconde che hanno permesso di chiarire taluni caratteri essenziali delle due culture, nel loro lungo confronto storico e nelle loro diverse vicende ideologiche, religiose e politiche.

È mia opinione che gli scritti raccolti in questo volume forniscano importanti conferme a queste considerazioni, a cominciare dalla già ricordata relazione del Buck, dedicata ad illustrare gli inizi della ricerca storiografica sul Rinascimento nell'opera del Burckhardt e del Voigt, e dai contributi di Notker Hammerstein e di Reinhard Brandt, volti a illustrare rispettivamente le immagini della civiltà rinascimentale delineate dal von Ranke e dal Dilthey e il loro significato per una tradizione culturale che mirava a individuare le lontane radici storiche dell'Europa moderna e del suo «destino». Ma la cultura tedesca – non foss'altro per il lavoro storiografico «esemplare» di alcuni grandi storici dell'arte – ha pure mostrato una singolare sensibilità proprio per i «valori estetici» della vita rinascimentale, così come ha recato un eccezionale contributo alla ricostruzione di quel «ritorno degli antichi» che, oggi più che mai, attrae gli storici della filologia e gli studiosi delle origini della «nuova» filosofia e della «nuova» scienza. Invero, l'appassionato richiamo alle civiltà classiche (sul quale si fonda lo stesso concetto di «Humanismus» e la sua proposta sia come principio di un rigoroso metodo filologico-storico, sia come vagheggiamento estetico di un perfetto modello di formazione umana) è stato un tema sempre ricorrente nella grande cultura ottocentesca. Si comprende perché il Rinascimento, considerato come il momento della storia umana che aveva tentato di far rivivere quella perduta perfezione e di recuperarne le «forme» e la più profonda ispirazione contro la fatale deformazione del tempo, potesse assumere gli affascinanti splendori del mito, nutrendo, sulla linea della magistrale interpretazione burckhardiana, l'idea di una «renovatio» umana che era, insieme, «ritrovamento», «ripresa» e totale affermazione dell'individuo e della sua «libertà». In questo senso, i due saggi di Volker Gerhardt e di Manfred Hinz, centrati sull'interpretazione nietzschiana del Rinascimento, offrono molte occasioni per meditare sull'influenza di un simile mito nella dialettica interna di una filosofia che ha agito ed agisce così profondamente

nelle vicende culturali del nostro secolo. Ma la relazione di Adam Wandruszka dimostra pure come il «Renaissancismus» divenisse una sorta di costume e di modello intellettuale comune ad una non breve stagione delle diverse civiltà europee, operante ai più varî livelli della coscienza storiografica, dell'immaginazione letteraria e artistica, degli atteggiamenti etici e addirittura della vita quotidiana; mentre i lavori di Achim Aurnhammer e di Monika Steinhauser illuminano, con singolare chiarezza, l'incidenza del mito «rinascimentale» in personalità così rappresentative come Hugo von Hofmannsthal e Gottfried Semper.

Si dovrà, però, ancora dire che il Rinascimento, come età storica, ma anche e soprattutto, come principio di libertà spirituale e di formazione esemplare dell'uomo fu motivo di costante meditazione teorica e storiografica per quegli uomini di cultura tedeschi che, nel tempo della formazione dello Stato nazionale e della nascita del Secondo Reich, vissero profondamente la difficile ricerca di un difficile equilibrio tra la propria vocazione «nazionale» che li induceva a previlegiare le proprie tradizioni individuate nel Medioevo germanico, nella sua storia, nelle sue istituzioni e i suoi miti e la coscienza della loro appartenenza ad una comune civiltà europea e i suoi fondamenti umanistici. Non posso, naturalmente, neppure accennare gli sviluppi di questa problematica che impegnò anche alcuni iniziatori della «germanistica» e che, tra passioni politiche e severe indagini filosofiche, maturò, in ogni caso, una crescente consapevolezza delle radici comuni di civiltà troppo spesso considerate sotto il segno dell'opposizione, e mirò all'intelligenza dei molteplici nessi che continuarono a legare le più tarde esperienze medievali e l'attesa dell'avvento del «tempo nuovo» con la riforma intellettuale umanistica e la stessa idea-mito della «renascentia». Voglio però notare come taluni di questi grandi problemi storici siano emersi anche nel corso del seminario e delle sue discussioni, non foss'altro perché essi sono alle origini di una riflessione storiografica che, specie nel corso dell'ultimo mezzo secolo, ha permesso una comprensione assai più complessa e articolata di molti aspetti delle culture europee del pieno Trecento e del Quattrocento. Ma, se il lavoro di diverse generazioni di storici ha potuto porre in discussione taluni temi dominanti dell'interpretazione burckhardiana del Rinascimento (si pensi soltanto a quella «linea» storiografica, prevalentemente tedesca che mosse dall' «estetismo» religioso del Thode per approdare alla lunga ricerca del Burdach e dei suoi discepoli!), ne è riuscita, alla

fine, confermata la geniale intuizione fondamentale del significato innovativo della civiltà rinascimentale e della nuova, inedita dimensione in cui essa ha posto tutti i temi essenziali della storia e dell'esistenza umana. Non solo: si deve, in modo particolare, anche al rigore filologico di studiosi tedeschi se la valutazione dell'effettivo «rinnovamento» operato dai due secoli umanistici ha rinunziato a risolversi nella «smagliante» esaltazione di alcune grandi personalità o di eventi e situazioni sin troppo «esemplari», per trasformarsi nell'analisi di problemi filosofici, scientifici, religiosi, etici e politici, studiati nella loro concretezza effettuale. Le conoscenze solide, sicure e reali che sono venute da indagini specifiche piuttosto che dalla riproposizione di grandi «quadri» interpretativi hanno così profondamente arricchito la nostra comprensione di quel grande fenomeno culturale che fu l'umanesimo europeo, della sua straordinaria complessità e diversità, a seconda degli ambienti, dei tempi e delle generazioni; così come indagini, promosse dapprima proprio da studiosi tedeschi (si ricordino i lavori «pionieri» del Benrath) hanno dissolto antiche e infondate convinzioni, mostrando quanto fosse stata estesa anche in Italia la crisi religiosa e quanto vi avessero avuto parte – nei più diversi strati sociali – anche le idee dei Riformatori del Nord.

Tutto ciò ha contribuito – a mio avviso – ad ampliare largamente la stessa dimensione storica del Rinascimento che da evento tipicamente italiano (quale appariva nel grande libro del Burckhardt, ma anche in opere di autori spesso ispirati ad opposte ideologie nazionalistiche) si è trasformato in un momento decisivo della storia europea, i cui esiti più operanti nei tempi lunghi della «modernità» si sono verificati proprio con la «riforma» umanistica dei modelli intellettuali, delle tecniche di pensiero, della prassi e delle istituzioni scolastiche e con l'avvento di un metodo filologico e critico che, nato nell'Italia del Quattrocento, maturò però nella cultura europea cinquecentesca e, in larga parte, proprio per opera di umanisti dell'area germanica. Si deve, infatti, ai tanti maestri, filologi, uomini di scienza, ma anche teologi e letterati operanti in tutte le terre di Europa se gli «splendori» della Rinascita quattrocentesca non si sono esauriti con la crisi della società italiana, ma sono divenuti, invece, il fondamento di una comune tradizione, sempre più arricchita dagli apporti delle varie tradizioni nazionali, operante per almeno tre secoli e sopravvissuta alle più gravi lacerazioni e fratture. Credo che proprio da questa continuità, alla quale si deve l'impronta essenzialmente

umanistica delle culture europee, derivi la ricorrente vitalità dell'idea e del mito della «Rinascita» che – come documentano i testi degli studiosi tedeschi – sono rimasti così a lungo un punto di riferimento obbligato nella ricerca di una tradizione superiore ai confini delle culture nazionali e, nondimeno, capace di stimolare nel loro comune sviluppo, mai distruttivo della «diversità».

Assai diverso fu, invece, per molti aspetti l'atteggiamento assunto dagli uomini di cultura italiani nei confronti dell'età storica generalmente associata al momento di maggior prestigio e di sostanziale egemonia intellettuale della loro nazione. E si trattò di un atteggiamento reso sempre più problematico e complesso dalla crescente centralità assunta dalla questione nazionale, dalla difficile formazione dello Stato unitario e, poi, dalla sua intrinseca debolezza, nonché – com'è ovvio – dalle varie proposte ideologiche e politiche che implicavano sempre un giudizio generale sulla storia d'Italia e, in particolare su quei secoli che avevano segnato il tramonto delle «libertà» italiane e l'avvento di poteri e di regimi stranieri. Carlo Dionisotti, illustre maestro degli studi di storia della cultura, pone, quindi, giustamente al centro del suo saggio la questione del rapporto tra Rinascimento e Risorgimento, sottolineando con il termine «questione morale» un modo di giudicare il passato che non poteva prescindere dal ruolo che gli intellettuali italiani intendevano assumere nel nuovo Stato e dai loro propositi di un rinnovamento integrale etico e politico della società e della cultura. Né stupisce che la sua lucida analisi si concluda con il riconoscimento che proprio la «questione morale» impedì alla cultura del Risorgimento di «accettare come propria l'eredità del Rinascimento» e la indusse piuttosto a preferire altre età, prima e dopo, e altri «rinascimenti», condizionata come era, oltre tutto, dal costante, difficile confronto con la tradizione e la disciplina della Chiesa e dal timore di prossimi sconvolgimenti sociali. Invero, il Rinascimento (o come fu detto, talvolta, il «Risorgimento», con un evidente richiamo dal passato al presente) fu, certo, per molti uomini di cultura italiani, il tempo di un indiscusso primato intellettuale, l'età che aveva visto l'Italia «maestra» dell'Europa e iniziatrice di una nuova suprema fase dell' «incivilimento», come mostrano le pagine che Michele Ciliberto ha dedicato allo studio di Giandomenico Romagnosi. Ma fu, d'altra parte, soprattutto nella sua fase cinquecentesca, il punto di esaurimento di tutte le energie nazionali, emerse dalla riscossa «italiana» dell'età comunale, il tempo del cedimento morale e ci-

vile, della sottomissione e del conformismo trionfante, di una profonda e cinica decadenza etica, malamente celata dagli splendori dell'arte e delle lettere o dalla pratica di un'ipocrisia distruttrice di ogni serietà spirituale. O come scrisse, appunto, Cesare Balbo: «uno spledidissimo, spensieratissimo precipitare, e non più». Anzi, proprio la contrapposizione tra una ricchezza intellettuale e artistica eccezionale e la servitù politica congiunta alla caduta del costume e dei valori morali assunse, sotto la penna di intellettuali impegnati nel compito di ricostruzione dello «spirito nazionale», il carattere di una vera crisi mortale del «carattere» italiano che esigeva non solo un rinnovamento religioso e morale radicale, ma un ripudio del passato connesso con il sorgere di una nuova fede, talvolta individuata in un cattolicesimo «liberale» e «moderno», talaltra, invece, «laica» ed opposta recisamente al potere ed alle istituzioni della Chiesa romana.

Non è naturalmente questo il luogo per affrontare la discussione di simili argomenti che, del resto, sono ampiamente sviluppati nei saggi dei due autori sopra ricordati. È però chiaro che, tra il richiamo inevitabile alle grandi glorie del passato, accentuato e reso ancora più imperioso dal perenne assillo dell'eredità «romana» e il giudizio irrevocabile sulla «decadenza» cinquecentesca, il Rinascimento fu, insieme, oggetto di rivendicazione e di condanna, di nostalgia per un «primato» ormai perduto e di rifiuto per le conseguenze etiche e politiche di una liberazione intellettuale, troppo spesso degenerata nella «licenza». Non basta: se autori che si ispiravano a ideologie tradizionaliste o addirittura francamente reazionarie poterono celebrare l'apologia dei «secoli barbari» medievali, contrapponendoli allo sfacelo morale e spirituale dell'Italia cinquecentesca, anche tra gli intellettuali liberali o addirittura «democratici» non mancò chi indicò proprio nel carattere estetizzante, nell'indifferenza religiosa, nel cinismo politico che avrebbero «segnato» la civiltà «cortigiana» del Rinascimento i segni premonitori e le cause dell'inevitabile «servitù». Si sa pure come proprio da una simile «diagnosi» potesse nascere quella ricorrente contrapposizione tra l' «eroismo» laico del Machiavelli (che disvelava ai popoli gli «arcana imperii», mostrandone la feroce astuzia), e il preteso «opportunismo» del Guicciardini, teorico dell'interesse «particulare» e spettatore freddo e distaccato della tragica crisi italiana. Mentre, d'altro canto, il crescente anticlericalismo dei ceti intellettuali più attivi nelle vicende risorgimentali doveva presto isolare dal loro contesto storico alcune

figure esemplari di «martiri del libero pensiero», si trattasse del Bruno, del Campanella o del Vanini, e proporre improbabili interpretazioni di alcuni dei maggiori protagonisti della vita intellettuale italiana dei due secoli, dal Savonarola al Pomponazzi, dal Telesio a Galileo.

Non voglio insistere oltre, anche per non dare al lettore l'impressione errata di voler trascurare l'importante lavoro di studio e di ricerca sulla cultura del Rinascimento che anche in Italia, e specie nell'ultimo trentennio del secolo, fu condotto da alcuni storici ed eruditi, con un severo impegno filologico e una misura storiografica, davvero non ignara degli sviluppi della discussione storiografica europea. Che, anzi, la conoscenza, sia pure ritardata, dei libri del Burckhardt e del Voigt, ma anche di altri tra i più significativi «prodotti» della cultura storica francese, tedesca e inglese, ebbe una sua evidente influenza, così come la tradizione filosofica idealistica, ben radicata nella cultura dell'Italia unita, riprese e sviluppò, nel proprio particolare contesto, una concezione del Rinascimento che si rifaceva necessariamente al modello hegeliano, ma che era soprattutto un modo di proporre una missione storica per lo Stato italiano rinnovato e la sua «coscienza» sempre costretta a richiamarsi al passato per ritrovare nei massimi pensatori del Rinascimento i suoi principî e, insieme, la necessaria conclusione del proprio «compito» speculativo.

Il saggio di un profondo conoscitore dell'idealismo italiano dell'Ottocento, qual'è Fulvio Tessitore, chiarisce, appunto, gli sviluppi di questa particolare interpretazione del Rinascimento, lungo un ampio arco cronologico che si apre con l'opera di Bertrando Spaventa e, passando attraverso la meditazione storica di Francesco De Sanctis, di Francesco Fiorentino, di Pasquale Villari e Felice Tocco, giunge sino alla ripresa idealistica di Giovanni Gentile e Benedetto Croce. Né v'è dubbio che, attraverso questa vasta ricostruzione, emergano i diretti nessi tra elaborazione storiografica e giudizio politico, riflessione sul passato e progetti per il presente e per il futuro. In particolare, proprio l'analisi dell'interpretazione spaventiana e della nota tesi della «circolarità» della tradizione filosofica italiana dimostra come, per il filosofo abruzzese, il Rinascimento fosse «un momento o meglio il momento determinante dello spezzato sviluppo italiano da ricostruire; un aspetto, o meglio, l'aspetto più fulgido del modello di storia italiana che (egli) costruisce» e, insieme, anche il legame più

profondo tra la storia intellettuale italiana e quella europea, segnato dalla «coscienza della propria autonomia» e dell' «individualità dello Stato». D'altro canto, per il De Sanctis, il Rinascimento fu «più che mai età di crisi», nella quale però alla separazione della scienza dalla vita (e di una cultura ormai cosmopolitica dalla storia e dal progresso della società italiana) corrispose «la negazione più drastica del Medio evo e l'affermazione più chiara dei nuovi tempi». Ed è esatto quanto scrive il Tessitore, quando ci ricorda che «dopo De Sanctis e con Gentile», non fu più possibile «tenere disgiunte storia della cultura e storia della storiografia filosofica», anche a proposito di un «oggetto» storiografico così contestato come il «Rinascimento»; e che, in effetti, tutta la linea di sviluppo che conduce da Croce sino alla più vicina riflessione di Federico Chabod, rivela il persistente predominio «dell'idea hegeliana della filosofia come scienza dell'essere» e la tendenza alla «dissoluzione della storiografia», per far luogo ad un'interpretazione fondamentalmente «speculativa».

Resta, comunque, il fatto che, proprio attraverso simili interpretazioni del momento più «alto» della sua storia, la cultura italiana mirava a stabilire un nesso inscindibile tra la forte accentuazione della propria «identità» nazionale e la sua coscienza di un proprio destino europeo, al centro di un unico comune processo storico che aveva coinvolto tutte le civiltà europee e che, proprio nel suo momento culminante, restituiva anche all'Italia la propria dignità di nazione libera, chiudendo il tempo della sua relativa segregazione dalle esperienze decisive del «mondo moderno». Il che spiega anche il rapido fiorire di disinvolte operazioni storiografiche, poste sempre sotto il segno del concetto dominante di «precorrimento» e volte a ricercare, per così dire, gli «anelli» inevitabili di un «progresso» filosofico già presupposto e stabilito «a priori».

Lascio ai lettori di questi saggi una più compiuta valutazione dei vari aspetti di un problema intellettuale e storico così sintomatico e che, certo, è profondamente rivelatore dei disegni non solo teorici, ma politici e ideologici elaborati dalla cultura italiana nell'età del Risorgimento e, poi, nei primi decenni di vita dello Stato unitario. Né, d'altro canto, posso qui soffermarmi sulle indagini che, nutrite talvolta da esplicite preoccupazioni di tipo confessionale, ma più spesso ispirate da un solido scrupolo erudito, cominciarono a scavare nel difficile e intricato dominio della storia

religiosa quattrocentesca e cinquecentesca, individuando tendenze, idee e tradizioni ben difficilmente riducibili allo schema ormai vulgato della «decadenza religiosa, civile e morale» della società italiana del Rinascimento. Del resto, l'interesse per questi argomenti, così tipico di un vasto filone della storiografia italiana dell'ultimo mezzo secolo, sta a dimostrare come il tema del nesso tra Rinascimento e Riforma riaffiori sempre, in forme nuove e originali, in una cultura che tante volte si è interrogata sulle origini della mancata «riforma» religiosa nell'Italia del Cinquecento e che a questo problema ha offerto le risposte più diverse e contrastanti, anch'esse rivelatrici di irriducibili divergenze nell'interpretazione della nostra storia nazionale.

Piuttosto, prima di concludere questa rapida Introduzione, sarà opportuno dedicare almeno qualche parola ad un altro argomento che, nel corso del seminario, è stato particolarmente affrontato dalla relazione di Eugenio Battisti * e che interessa, insieme, la storia della cultura tedesca e di quella italiana: la nascita del mito dell' «eroe», estrema incarnazione dell' «uomo del Rinascimento», o, meglio ancora, dell' «artista eroe», immagine così spesso usata per celebrare una civiltà troppo spesso idoleggiata piuttosto che veramente interpretata e compresa e per dedurne le più equivoche conseguenze ideologiche. L'esempio offerto del «caso» di Michelangelo ha fornito una fenomenologia quanto mai illuminante sugli sviluppi di un tale mito così operante in molti ambienti e personalità della cultura italiana ed europea, soprattutto nei decenni a cavallo tra i due secoli, e così suggestivo per certi eventi letterari contemporanei e «avventure» intellettuali tipiche della cosiddetta *décadence*. Né occorrerà qui ricordare episodi ed eventi (come quelli connessi alla lunga fortuna non solo italiana del peggior «kitsch» dannunziano ed ai suoi notissimi esiti politici e propagandistici nella retorica di regime) che hanno segnato l'estrema degradazione dell'immagine «pubblicistica» dell' «uomo del Rinascimento»; o la grossolana commedia degli equivoci nutrita dal tema nietzschiano del «superamento dell'umano» tradotto nella grottesca figura di falsi «condottieri» o di sedicenti «principi». Il fatto è che, non di rado, intorno ad un simile mito si coagularono le ispirazioni, i dubbi, i timori, i desideri più segreti di intellettuali

* La relazione del Professor Eugenio Battisti non è arrivata in tempo per poter essere inserita nel presente volume.

che avvertivano la rapida disgregazione del loro ruolo politico e sociale e che cercavano nell'apologia dell' «artista-titano» o nell'esaltazione del «demiurgo» rinascimentale la conferma di un loro illusorio protagonismo o il facile strumento di banali esercizi retorici o di scoperte operazioni ideologiche. Eppure, la storia delle idee e della cultura del tardo Ottocento e del primo Novecento ci dimostra che pure l'immagine dell' «artista eroe», come altri paradigmi tipici del «Renaissancismus» internazionale fu talvolta un tentativo per richiamarsi davvero alle «origini», agli inizi di una civiltà di cui si sentiva ormai prossimo il tramonto, in un'età di grandi conflitti e di crisi radicali e irreversibili, ma che, nonostante tutto, continuava ancora a proporre un'idea del destino umano difficilmente cancellabile e sempre profondamente affascinante.

La storiografia del nostro secolo che ha mirato a ricostruire un Rinascimento «senza miti», o meglio, a comprendere le dimensioni storiche più sicure, indagando i processi di trasformazione culturale che si compirono in quei secoli e le idee che li espressero, ha ormai dissolto i molti equivoci e le ambigue suggestioni legate, così a lungo, alla fortuna di un concetto nato, non a caso, dal mito ancestrale della «nuova nascita» e della «nuova vita». E credo che oggi non sarebbe davvero più possibile adunare intorno a questo sempre difficile oggetto di ricerca storica i feticci, le favole e, persino, le ingenue «liturgie» che circondarono così a lungo certe sue personalità più emblematiche, come quella di Leonardo; oppure, attribuire ad un'età di cui pensiamo di conoscere meglio il linguaggio e le idee quell'aura tra magica e sacrale che le è stata attribuita da alcuni semplici ma fortunati stereotipi. Ciononostante, ogni tentativo d'interpretare la storia e il significato della «modernità» non può mai evitare il confronto con la civiltà e con gli stessi miti che sono alle sue origini, con le tradizioni di pensiero, i progetti e le immagini dell'uomo che, nate nell'età del Rinascimento, hanno continuato ad agire per secoli nella vita dell'Occidente, imponendo agli storici una ricerca mai eludibile e sempre rinnovata con il mutare dei tempi e degli eventi, in stretta connessione anche con i problemi più attuali delle varie società e culture europee. Proprio per questo, il presente volume può essere un'occasione propizia per intendere come, nel corso di grandi trasformazioni storiche che le impegnavano nella propria vicenda «nazionale», due culture diverse nel loro sviluppo e nelle loro tradizioni abbiano non solo affrontato il tema storiografico del Ri-

nascimento, ma tratto dalle sue vicende intellettuali, religiose e politiche giudizi, suggestioni, per certi aspetti, idee ancora estremamente «attuali». È augurabile che dalla lettura di questi saggi possano derivare molti spunti ed occasioni per approfondire taluni aspetti della storia degli intellettuali tedeschi e italiani che una simile prospettiva può rendere più «interpretabili» e comprensibili.

Der Beginn der modernen Renaissanceforschung im 19. Jahrhundert: Georg Voigt und Jacob Burckhardt

von *August Buck*

Georg Voigts *Wiederbelebung des classischen Alterthums* ist 1859 erschienen; im darauf folgenden Jahr veröffentlichte Jacob Burckhardt seine *Kultur der Renaissance in Italien.* Mit diesen beiden Werken beginnt die moderne Renaissanceforschung, insofern gewisse Erkenntnisse Voigts und Burckhardts jenseits des gelehrten Meinungsstreits grundlegend geblieben sind bzw. zu weiteren Forschungen angeregt haben. Wenn Werner Kaegi in seiner Biographie Burckhardts erklärt, «niemand (könne) heute den Fortgang der Forschung nach 1860 verstehen, ohne sein Buch (d.h. Burckhardts *Kultur der Renaissance in Italien*) zu kennen», [1] gilt das gleiche auch für Voigts *Wiederbelebung des classischen Alterthums*; allerdings nur in eingeschränktem Maß, wie schon die Gegenüberstellung der Auflagezahlen zeigt. Während *Die Kultur der Renaissance* seit der 13. Auflage von 1922 in der von Walter Goetz wiederhergestellten Urfassung bis 1985 circa zehn weitere Auflagen erlebt hat, ist von Voigts *Wiederbelebung* 1960 die vierte Auflage, ein Nachdruck der dritten von 1893 erschienen. Beide Werke sind übrigens von Diego Valbusa ins Italienische übersetzt worden; *La cultura del Rinascimento* wurde in einer von G. Zippel revidierten Fassung von Valbusas Übersetzung mit einer Einleitung von E. Garin 1968 neu aufgelegt.

Beide Werke unterscheiden sich durch ihre thematische Begrenzung. Während Voigt, wie der Untertitel *Das erste Jahrhundert des Humanismus* besagt, sich auf einen, wenn auch zentralen Aspekt der Renaissance, den italienischen Humanismus von 1350 bis 1450, beschränkt, bietet Burckhardt ein Gesamtbild der italienischen Renaissance von ihren Anfängen bis zur Gegen-

[1] W. KAEGI, *Burckhardt, Eine Biographie,* III: *Die Zeit der klassischen Werke,* Basel-Stuttgart 1956, S. 675.

reformation und zum Beginn der Fremdherrschaft. Beide Werke decken sich demnach thematisch dort, wo sie auf dem Hintergrund der Zeitgeschichte den Humanismus in seiner ersten Phase behandeln. Da Burckhardt Voigts Werk erst kennenlernte, als die Drucklegung der *Kultur der Renaissance* bereits weit fortgeschritten war, konnte er Voigt nicht als Quelle auswerten. Es handelt sich also um zwei um dieselbe Zeit entstandene parallele Darstellungen des gleichen historischen Phänomens, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede aufweisen.

Es geht uns jedoch bei den folgenden Ausführungen nicht um einen Vergleich zwischen Voigt und Burckhardt, sondern um die Beantwortung der Frage, inwiefern beide Autoren noch für die heutige Renaissanceforschung richtungweisend sind, m.a.W. um den detaillierten Nachweis ihrer Aktualität. Es versteht sich, daß Voigt und Burckhardt vom Stand der zeitgenössischen Renaissanceforschung ausgingen. Im Jahre 1855 war der siebente Teil von Jules Michelets *Histoire de France* mit dem Untertitel *Renaissance* erschienen. Hier wurde zum erstenmal die Renaissance als eine eigene Epoche konzipiert und dargestellt. Mit Hegel erblickte Michelet in der Renaissance die Geburtsstunde des modernen Denkens und zugleich den Beginn der letzten Etappe, die der Geist auf dem Wege zur Verwirklichung der Freiheit zurückzulegen hat. Auf dem Hintergrund der Hegelschen Geschichtsphilosophie knüpfte Michelet an den Fortschrittsgedanken der Aufklärung an und entwickelte ein großartiges Gemälde des 16. Jahrhunderts im Zeichen der «découverte du monde et de l'homme».

Für Michelet entfaltet sich die Renaissance im 16. Jahrhundert. Zu den großen Geistern der Zeit, die dem Menschen dazu verholfen haben, sich selbst wiederzufinden – «L'homme s'y est retrouvé lui-même» [2] – und das Geheimnis seines Wesens zu ergründen, zählt Michelet keinen einzigen Italiener. Erst Voigt und Burckhardt verlegen den Beginn der neuen Epoche ins 14. Jahrhundert und nach Italien, das für sie Wiege und Hauptschauplatz der Renaissance ist. Italien erscheint als die Mutter und Heimat des modernen Menschen, der aus den mittelalterlichen Bindungen her-

[2] J. MICHELET, *Histoire de France au seizième siècle, Renaissance,* Paris 1855, S. II.

austritt, indem er sich nicht mehr nur als Glied einer korporativen Ordnung und damit «in irgendeiner Form des Allgemeinen» erkennt [3], sondern sich als geistiges Individuum, als auf sich selbst gestellte Persönlichkeit entdeckt. Für Voigt und Burckhardt ist der Individualismus das wichtigste Charakteristikum des neuen Lebensgefühls, welches das Selbstverständnis des modernen Menschen, sowie seine Beziehungen zur Gesellschaft und zur Außenwelt bestimmt.

Burckhardts (und implizit Voigts) These von der Entstehung des Individualismus in der Renaissance ist wiederholt kritisiert worden. So hat etwa Johan Huizinga bestritten, daß der «Individualismus... der alles beherrschende Grundzug der Renaissance» gewesen sei [4]. Man hat darauf hingewiesen, daß auch im Mittelalter geprägte Individualitäten gelebt haben, so im Bereich eines religiösen Individualismus ein Bernhard von Clairvaux und ein Franz von Assisi. Burckhardt hat aber nie geleugnet, daß es auch vor der Renaissance individuell geprägte Persönlichkeiten gegeben hat [5]. Was er unter dem Individualismus der Renaissance versteht, ist eine im Mittelalter nicht begegnende Geisteshaltung, die keineswegs auf die überragenden Persönlichkeiten beschränkt blieb.

Allmählich setzte sich Burckhardts Auffassung durch. In seinem monumentalen Werk über die Philosophie der Renaissance, mit dem Ernst Cassirer eine Lücke in Burckhardts «grandiosem Bild... der Kultur der Renaissance» ausfüllen wollte, findet sich die apodiktische Feststellung: «Daß die Renaissance mit allen ihren geistig produktiven Kräften auf eine Vertiefung des Problems des Individuums gerichtet ist, bedarf keines näheren Erweises. Burckhardts grundlegende Darstellung bleibt in diesem Punkte unerschüttert» [6]. Seit Cassirer dürfte Burckhardts Individualismus-Begriff weitgehend von der Forschung akzeptiert worden sein.

[3] J. BURCKHARDT, *Die Kultur der Renaissance in Italien,* durchges. von W. GOETZ, Stuttgart 1952, S. 123; fortan zitiert als J. BURCKHARDT, *Kultur.*

[4] *Das Problem der Renaissance,* in J. HUIZINGA, *Wege der Kulturgeschichte,* München 1930, S. 132.

[5] J. BURCKHARDT, *Kultur,* S. 123.

[6] E. CASSIRER, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance,* Leipzig-Berlin 1927, S. 37.

Anläßlich des Zentenariums der *Kultur der Renaissance* meinte Paul Oskar Kristeller in einem Überblick über die wechselnden Auffassungen der Geistesgeschichte der Renaissance seit Burckhardt, dieser habe weder den Individualismus noch den Prozeß der Säkularisierung in der Renaissance überschätzt [7].

Zwischen Individualismus und Säkularisierung besteht ein innerer Zusammenhang. Der Blick des sich seiner Autonomie bewußt gewordenen Individuums ist vornehmlich auf das diesseitige Leben gerichtet, das es nach seinem Willen zu gestalten sucht. Vorbilder und Normen dafür fand man in einem von der christlichen Lehre unberührten geistigen Raum: in der Antike. Vermittler zwischen der Moderne und der Antike waren die Humanisten. Voigt entdeckt sie zuerst als eine neue Klasse, in welcher der moderne Individualismus sich in einer bestimmten Lebensform konkretisiert hat. Dabei ist Voigt sich bewußt, daß die Wiedererweckung des klassischen Altertums und dessen Eindringen in das italienische Geistesleben nur einen Aspekt des allgemeinen geistesgeschtlichen Wandels darstellt, der sich am Anfang der Neuzeit vollzieht und – wie Burckhardt feststellt – auf dem «engen Bündnis» mit dem italienischen Volksgeist beruhend, alle Gebiete der Kultur erfaßt.

Voigt hat als erster klar erkannt, worin sich der Humanismus in seinem Verhältnis zur Antike prinzipiell vom Mittelalter unterscheidet. Es war nicht eine plötzliche Vermehrung des Wissens über die Antike, sondern ein Wechsel der Perspektive, unter der man sie betrachtete. «Nicht eine Summe antiquarischer Kenntnisse gibt den Ausschlag, sondern die Lebensanschauung, die Hingebung an die alte Welt, das sehnsüchtige Streben, sie wieder in die Gegenwart zu führen und mit aller Kraft des Geistes zu erfassen» [8]. Diese veränderte Sicht der Antike ist – um mit Jacob Burckhardt zu sprechen – die «neue Sache in der Welt», welche die Humanisten vertraten und in deren Zeichen sie als eine neue Menschenklasse erschienen und sich auch als eine solche verstanden.

[7] P.O. KRISTELLER, *Changing Views of the Intellectual History of the Renaissance since Jacob Burckhardt*, in *The Renaissance, A Reconsideration of the Theories and the Interpretations of the Age*, ed. by T. HELTON, Madison 1961, S. 30.

[8] G. VOIGT, *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums oder das erste Jahrhundert des Humanismus*, Vierte unveränderte Auflage, Berlin 1960, I, S. 6; fortan zitiert als G. VOIGT, *Wiederbelebung*.

Sowohl bei Voigt als auch bei Burckhardt finden sich Materialien zu einer Soziologie des Humanismus, wie sie in unserem Jahrhundert seit der wegweisenden Untersuchung Alfred von Martins [9] eins der wesentlichen Anliegen der einschlägigen Forschung geworden ist; es sei nur an die aufschlußreichen Ergebnisse der Arbeiten von Martines und Burke erinnert [10]. Voigt bietet mit seinem z.T. sehr ausführlichen Lebensläufen zahlreicher italienischer Humanisten – darunter auch wenig bekannter – eine Fülle von biographischen Informationen, die nach wie vor unentbehrlich sind. Sie bestätigen Burckhardts Definition der Humanisten: «Es ist eine hundertgestaltige Schar, die heute dieses, morgen jenes Antlitz zeigt; so viel aber wußte die Zeit und wußten sie selbst, daß sie ein neues Element der bürgerlichen Gesellschaft seien» [11].

Bei der von Burckhardt konstatierten Vielseitigkeit der Gesichter, unter denen sich die Humanisten präsentierten, wird man zunächst an ihre recht unterschiedliche soziale Herkunft denken, also an die Gesellschaftsschichten, aus denen sie stammten, aus dem Kleinbürgertum, dem städtischen Patriziat, den Kreisen der Handels- und Finanzmagnaten, dem Grundadel. Auch hinsichtlich ihrer beruflichen Tätigkeit unterschieden sich die Humanisten voneinander. Sofern sie ihren Beruf auf die Kenntnis der Antike begründeten, wirkten sie als Lehrer der «studia humanitatis» an Schulen und Universitäten oder standen dank ihrer an den antiken Autoren geschulten Eloquenz als Sekretäre im Dienst der Kurie bzw. der Kanzleien weltlicher und geistlicher Fürsten und der Stadtstaaten. Als Sekretäre wurden die Humanisten auch zuweilen mit diplomatischen Missionen beauftragt, die eine besondere Redegabe verlangten. Schließlich bestritt so mancher Humanist seinen Lebensunterhalt aus geistlichen Pfründen oder aus einer ihm von einem Mäzen ausgesetzten Rente.

[9] A. von Martin, *Soziologie der Renaissance,* zweite veränderte u. vermehrte Auflage, Frankfurt a.M. 1949.

[10] L. Martines, *The Social World of the Florentine Humanists, 1390-1460,* London 1963; P. Burke, *Tradition and Innovation in Renaissance Italy, A Sociological Approach,* London 1974; deutsch: *Die Renaissance in Italien, Sozialgeschichte einer Kultur,* Berlin 1984.

[11] J. Burckhardt, *Kultur,* S. 185.

Da die Humanisten berufstätig waren, widerlegt bereits diese ihre Tätigkeit die immer noch hier und da anzutreffende irrige Vorstellung vom Humanisten als einem wurzellosen Intellektuellen, der sich im Elfenbeinturm esoterischer Studien von der Gesellschaft isoliert; eine Vorstellung, die sich weder bei Voigt noch bei Burckhardt findet; denn beide sehen die humanistische Lebenswelt in die Gesellschaft integriert. Diese setzt ihrerseits den Humanisten für ihre Zwecke ein. Die Herren der italienischen Territorialstaaten, die ihre meist auf Gewalt begründete Herrschaft nur ihrer persönlichen Tüchtigkeit verdankten, bedienten sich zur Unterstützung ihrer Macht des Talents der Humanisten, welche das Lob des Fürsten sangen und seinen Ruhm verkündeten [12]. «Mit dem Dichter oder Gelehrten zusammen – so formuliert Burckhardt – fühlte er (der italienische Tyrann) sich auf einem neuen Boden, ja fast im Besitz einer neuen Legitimität» [13].

Nicht nur als «dispensatores gloriae» nahm die Gesellschaft die Humanisten in Anspruch. Sie erwartete von ihnen auch die Einführung in das Studium der von ihnen als Vorbild gepriesenen Antike, in erster Linie in den offiziellen Bildungsanstalten, vornehmlich an den Universitäten. Bedenkt man, daß noch in den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts Rashdall in seiner Geschichte der europäischen Universitäten die Beziehungen zwischen Humanismus und Universität vorwiegend negativ gesehen hat [14] und diese einseitige Auffassung erst in den letzten Jahrzehnten korrigiert worden ist, so überrascht es, daß bereits Voigt und Burckhardt interessante Belege für das Eindringen der «studia humanitatis» in die italienischen Universitäten beigebracht haben. Obwohl Voigt mehrmals nachdrücklich auf die humanistische Polemik gegen die an der Universität dominierende Scholastik hinweist, registriert er sorgfältig die Humanisten, die ungeachtet dieses Gegensatzes an den Universitäten gelehrt haben. So verfolgt er u.a. die Lehrtätigkeit eines Gasparino da Barzizza, der an der Universität Padua über Rhetorik, die alten Autoren und Moralphilosophie las, «die hier – wie Voigt bemerkt – vielleicht zum ersten Male von einem Humanisten nach der

[12] G. VOIGT, *Wiederbelebung*, I, S. 445 f.

[13] J. BURCKHARDT, *Kultur*, S. 8.

[14] H. RASHDALL, *The Universities of Europe in the Middle Ages*, 2nd. ed. by F.M. POWICKE - A.B. EMDEN, Oxford 1936.

neuen Art vorgetragen wurde»; d.h. doch wohl nach den humanistischen Prinzipien der Textinterpretation [15].

Voigts besondere Aufmerksamkeit gilt dem Studio in Florenz. Zwar war sein Anteil an der Entwicklung der humanistischen Studien zunächst gering; aber dank der Einrichtung eines Lehrstuhls für Griechisch wurde dessen für den Humanismus so wichtiges Studium entscheidend gefördert. Ein prominenter Professor, der am Studio Griechisch lehrte, außerdem auch Rhetorik und Philosophie war Francesco Filelfo, dessen wechselvolles Schicksal Voigt ausführlich behandelt hat. Wie bei Filelfo so auch in anderen Fällen macht Voigt genaue Angaben über die Besoldung der Professoren. An dieser sozialgeschichtlichen Fragestellung zeigt sich auch Burckhardt interessiert. Obgleich vereinzelt relativ hohe Gehälter gezahlt wurden, gehören die Anstellungen von Humanisten «zu den flüchtigen, vorübergehenden, so daß ein und derselbe Mann an einer ganzen Reihe von Anstalten tätig sein konnte» [16]. Das entspricht der großen Mobilität der Hochschullehrer in der italienischen Renaissance; ein Phänomen, das in den seit einigen Jahren intensivierten universitätsgeschichtlichen Forschungen häufig belegt worden ist.

Auch außerhalb der Universität war die Öffentlichkeit an den von den Humanisten propagierten Studien interessiert. Burckhardt wußte, wie wichtig dieses Interesse für die Ausbreitung des humanistischen Gedankengutes gewesen ist. «Zunächst verdienen diejenigen Bürger, hauptsächlich in Florenz, Beachtung, welche aus der Beschäftigung mit dem Altertum ein Hauptziel ihres Lebens machten... Sie sind... von höchster Bedeutung gewesen, weil bei ihnen zuerst der Humanismus praktisch als notwendiges Element des täglichen Lebens wirkte» [17]. Schon früh bildeten sich in Florenz private Zirkel, in denen unter der Mitwirkung von Humanisten das neue Bildungsideal diskutiert wurde. Voigt spricht von dem Kreis, der sich in Florenz in Santo Spirito um Luigi Marsigli zusammenfand, und von Marsilio Ficinos Vorträgen in seiner Villa in Careggi, allerdings ohne die sich hier konstituierende Platonische Akademie zu erwähnen. Burckhardt nennt sie zwar wie-

[15] G. VOIGT, *Wiederbelebung*, S. 221.

[16] J. BURCKHARDT, *Kultur*, S. 193.

[17] *Ibidem*, S. 197.

derholt, verwechselt sie jedoch einmal mit den Zusammenkünften in den «Orti Oricellari» [18]. Eine adäquate Würdigung der Akademie blieb späteren Forschern vorbehalten: einem Della Torre [19], einem Maylender [20] und einem Kristeller [21].

Als ergiebigere Quelle erweist sich Voigt für die privaten Lebensformen der Humanisten. Die von ihnen erstrebte Wiederbelebung der Antike vollzieht sich im Dialog mit den antiken Autoren, die in ihren Büchern gegenwärtig sind. Sie gleichen, wie Voigt mit Petrarca sagt, sprechenden Freunden [22], mit denen man zusammenlebt. So wird der Humanist zum leidenschaftlichen Büchersammler und die Bibliothek zu seinem Lebensraum, in dem er sich einem «otium cum litteris» hingibt. Vorbild war Petrarca. «Alle seine humanistischen Nachfolger haben sich mit Freuden als Büchernarren bekannt» [23]. Zu ihnen gehörte Niccolò Niccoli, für Voigt «gleichsam das Börsenblatt für alle Notizen über Bibliotheken und Bücher» [24].

Wenn sich Voigt und Burckhardt für die Zusammensetzung der Humanisten-Bibliotheken interessierten, wiesen sie der künftigen Forschung den Weg: Seit der von Pierre de Nolhac begonnenen Inventarisierung der Bibliothek Petrarcas reißen die Bemühungen nicht ab, die Bibliotheken italienischer Humanisten als ihre Arbeitsinstrumente so vollständig wie möglich zu rekonstruieren, so etwa in jüngster Vergangenheit die Bibliothek Giovanni Aurispas [25] und die des Kardinals Bessarion [26]. Auch die Frage nach den Buchpreisen, die Voigt im Kontext des Lebenslaufs von Vespasiano da Bisticci, «dem ersten Buchhändler im großen Sinn,

[18] *Ibidem,* S. 361.

[19] A. DELLA TORRE, *Storia dell'Accademia Platonica di Firenze,* Firenze 1902.

[20] M. MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia,* IV, Bologna 1929.

[21] P.O. KRISTELLER, *The Platonic Academy of Florence,* in «Renaissance News», 14, 1961, S. 147-159.

[22] G. VOIGT, *Wiederbelebung,* I, S. 44.

[23] *Ibidem,* I, S. 45.

[24] *Ibidem,* I, S. 297.

[25] A. FRANCESCHINI, *Aurispa e la sua biblioteca,* Padova 1976.

[26] L. LABOWSKI, *Bessarion's Library and the Bibliotheca Marciana: Six Early Inventories,* Roma 1979.

den die Neuzeit kennt» [27] stellt, beschäftigt die heutige Forschung, wobei ich vor allem die entsprechenden Beiträge in dem Sammelband *Produzione e consumo* in der Serie *Letteratura italiana* im Auge habe [28].

Was die Leistungen der Humanisten anbetrifft, entsprach es deren überliefertem Bild, wenn Voigt und Burckhardt auf die humanistischen Verdienste um die Pflege der lateinischen Eloquenz an Hand der antiken Stilmuster hinwiesen. Die Rolle, welche die Humanisten der Rhetorik als Organon der Wahrheitsfindung zugeschrieben haben, blieb Voigt und Burckhardt noch verborgen und ist erst in jüngster Vergangenheit erkannt worden, u.a. von Cesare Vasoli [29]. Das gleiche wie für die Rhetorik gilt für die mit Petrarca beginnende humanistische Textkritik, auf die man noch in unserem Jahrhundert mit Geringschätzung herabgesehen hat, bis uns Giorgio Pasquali und Giuseppe Billanovich gelehrt haben, die philologischen Bemühungen der Humanisten unter einem positiven Aspekt zu betrachten [30].

Im Rahmen der literarischen Produktion der Humanisten ist Voigt wie Burckhardt der hohe Anteil der meist in Form von Dialogen oder Briefen abgefaßten moralphilosophischen Traktate aufgefallen. In ihrer Bewertung weichen jedoch beide Autoren grundsätzlich voneinander ab. Während Voigt in ihnen «nicht viel mehr als die Wiederholung und Variation klassischer Gemeinplätze» [31] über Tugenden und Laster, über die Hinfälligkeit alles Irdischen, über das Glück, das höchste Gut und ähnliche Allerweltsthemen sieht, – eine negative Einschätzung, die sich erstaunlicherweise

[27] G. Voigt, *Wiederbelebung*, I, S. 399.

[28] *Letteratura italiana,* diretta da A. Asor Rosa II: *Produzione e consumo,* Torino 1983.

[29] C. Vasoli, *Retorica e dialettica nell'Umanesimo, «Invenzione» e «Metodo» nella cultura del XV e XVI secolo,* Milano 1968.

[30] G. Pasquali, *Storia della tradizione critica del testo,* Firenze 1934; 1954^2, G. Billanovich, *Petrarca and the Textual Tradition of Livy,* in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 14, 1951, S. 137-208; *La tradizione del testo di Livio e le origini dell'umanesimo,* I: *Tradizione e fortuna di Livio tra Medioevo e umanesimo,* Parte I, Padova 1981.

[31] G. Voigt, *Wiederbelebung,* II, S. 454.

auch noch bei Ernst Robert Curtius findet [32] – erkennt Burckhardt bereits, daß die für den Humanismus charakteristische menschenkundliche Literatur den Zeitgenossen «eine mühsam neu errungene Anschauung von Dingen vermittelt, über die man sich seit dem Altertum nicht wieder ausgesprochen hatte» [33]. Er berührt damit im Ansatz ein seit Fritz Schalks und Hugo Friedrichs Untersuchungen [34] zentrales Thema der heutigen Humanismusforschung: die humanistische Moralistik, die auf dem Boden des mit der Renaissance neu erwachten Interesse für das Individuum erwächst und die Stellung des Menschen im Spannungsfeld von Sosein und Seinsollen erörtert.

Dort, wo die Moralistik eine Lebenslehre in sich schließt, mündet sie in die humanistische Pädagogik. Obwohl Voigt «die recht stattliche Literatur über die Erziehung» [35] ausführlich behandelt, sieht er sie – wie später auch Burckhardt – fast nur aus der Perspektive der Vermittlung gelehrten Wissens unter Vernachlässigung ihrer eigentlichen Intention, des Zusammenwirkens der «studia humanitatis» mit dem Ziel der allgemeinen Menschenbildung. Gerade auf dieser Zielsetzung seiner Pädagogik beruht zum großen Teil der Einfluß des italienischen Humanismus jenseits der Alpen, dem Voigt das sechste Buch in der zweiten Auflage seiner Darstellung gewidmet hat. Es ist ungeachtet vieler Lücken, meist bedingt durch den damaligen Forschungsstand, ein erster anerkennenswerter Versuch, ein überaus umfangreiches Thema in Angriff zu nehmen, das bis heute keineswegs ausgeschöpft worden ist, vor allem im Hinblick auf die Kardinalfrage, inwieweit die fremden Elemente in eigenen originellen Leistungen produktiv assimiliert worden sind [36].

[32] E.R. CURTIUS, *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie,* Bern-München 1960, S. 467.

[33] J. BURCKHARDT, *Kultur,* S. 221.

[34] Vgl. die Literaturangaben in J. VON STACKELBERG, *Französische Moralistik im europäischen Kontext,* Darmstadt 1982.

[35] G. VOIGT, *Wiederbelebung,* II, S. 456.

[36] *Itinerarium Italicum, The Profile of the Italian Renaissance in the Mirror of Its European Transformations,* Dedicated to P.O. Kristeller, ed. by H.O. OBERMAN - Th. A. BRADLY, Jr., Leiden 1975.

Die italienische Renaissance, für Voigt nur zeitgeschichtlicher Hintergrund für den Humanismus, wird von Burckhardt in der Summe ihrer Phänomene erfaßt. «Von der Kunst kommend... richtet er den Blick auf das Ganze dieses geschichtlichen Lebens» [37] und verfolgt die Auswirkungen des neuen Lebensgefühls und der mit ihm verbundenen neuen Geisteshaltung über den Humanismus hinausgehend im Staat und in der Gesellschaft, in der Wissenschaft und in der Religion, (die Kunst behielt er einer späteren Untersuchung vor). Dabei kommt er zu der Überzeugung, daß die Kultur der italienischen Renaissance «als nächstes Muster der unsrigen nachwirkt» [38].

Für Burckhardt offenbarte sich in der Politik die objektive Betrachtung der Wirklichkeit, welche – man erinnere sich an Michelets von Burckhardt übernommene Formel – als «Entdeckung der Welt» das komplementäre Phänomen zur «Entdeckung des Menschen» darstellt. Der objektiven Betrachtung erscheint der Staat als eine «berechnete... Schöpfung» [39]. «Die höchste politische Bewußtheit» findet Burckhardt in Florenz, so daß es «den Namen des ersten modernen Staates der Welt verdient» [40]. In Florenz suchte man in Laufe ständiger Parteienkämpfe nach immer neuen Herrschaftsformen. Aus Florenz stammt Machiavelli, «von allen..., die einen Staat meinten konstruieren zu können,... ohne Vergleich der größte» [41]. Die an diese Feststellung anschliessende auf wenige Sätze konzentrierte Charakterisierung Machiavellis durch Burckhardt kann auch heute noch bestehen: «er faßt die vorhandenen Kräfte immer als lebendige, aktive, stellt die Alternativen richtig und großartig und sucht weder sich noch andere zu täuschen. Es ist in ihm keine Spur von Eitelkeit... Seine politische Objektivität ist allerdings bisweilen entsetzlich in ihrer Aufrichtigkeit, aber sie ist entstanden in einer Zeit äußerer Not und Gefahr, da die Menschen ohnehin nicht mehr an das Recht glauben, noch die Billigkeit voraussetzen konnten» [42].

37 W. Goetz, *Italien im Mittelalter,* II, Leipzig 1942, S. 156.

38 J. Burckhardt, *Kultur,* S. 3.

39 *Ibidem,* S. 4.

40 *Ibidem,* S. 70.

41 *Ibidem,* S. 79.

42 *Ibidem,* S. 79 f.

In seiner Analyse der Gesellschaft zeigt Burckhardt eine Reihe von Problemen auf, die auch heute noch als zentral angesehen werden und die Forschung beschäftigen: Die sich in den italienischen Städten seit dem 12. Jahrhundert anbahnende Ausgleichung der Stände, die Verschmelzung zwischen Adel und Bürgertum und deren Problematisierung in der hauptsächlich von den Humanisten getragenen Diskussion über den Geburts- und Gesinnungsadel [43]; die Bedeutung der bei den Florentinern «auf das reichste» ausgebildeten «statistischen Betrachtung der Dinge» [44] als eine unentbehrliche Quelle für die heute in Blüte stehenden wirtschafts- und sozialgeschichtlichen Erhebungen in den städtischen Archiven; schließlich die Stellung der Frau [45], die in unseren Tagen im Zeichen der Emanzipationsbewegung besondere Beachtung findet; stellvertretend für die zahlreichen in den letzten Jahren erschienenen Publikationen sei der Sammelband *Beyond their Sex, Learned Women of the European Past* von 1980 zitiert [46].

Wenn Burckhardt den Primat der italienischen Renaissance in den modernen Naturwissenschaften behauptet hat, haben namhafte Wissenschaftshistoriker wie Pierre Duhem und Lynn Thorndike eine solche Behauptung nachdrücklich zurückgewiesen mit dem Argument, das 15. und 16. Jahrhundert sei in den Naturwissenschaften eine Zeit der Stagnation, wenn nicht gar des Niedergangs gewesen und erst im 17. Jahrhundert habe die sogenannte «Revolution der Wissenschaft» begonnen. Burckhardt nannte den Astronomen, Mathematiker und Arzt Paolo Toscanelli, den Mathematiker Luca Pacioli und Leonardo da Vinci als Kronzeugen dafür, daß die italienische Renaissance für die Naturwissenschaften wie auch für andere Disziplinen jeweils einen «großen neuen Abschnitt» einleitet und damit «dann jedesmal das moderne Zeitalter der betreffenden Wissenschaft beginnt, hier mehr dort weniger

[43] *Ibidem*, S. 333; vgl. *La disputa della nobiltà*, in F. Tateo, *Tradizione e realtà nell'Umanesimo italiano*, Bari 1967, S. 355-421.

[44] J. Burckhardt, *Kultur*, S. 74.

[45] *Ibidem*, S. 368 ff.

[46] *Beyond their Sex, Learned Women in the European Past*, ed. by P.H. Labalme, New York 1980.

entschieden» [47]. Den detaillierten Beweis für diese These, auf den Burckhardt verzichtet, hat die wissenschaftsgeschichtliche Forschung der letzten Jahrzehnte erbracht, so daß Eugenio Garin daraus den Schluß ziehen konnte: «la rivoluzione scientifica è un momento inscindibile del Rinascimento» [48].

Obgleich Burckhardt erklärt, daß uns die Religiosität der Humanisten «gleichgültig sein darf» [49] und er eine Erschütterung der Fundamente des christlichen Glaubens in der Renaissance konstatiert, ist ihm nicht entgangen, daß trotz einer weit verbreiteten Indifferenz gegenüber dem Christentum eine «starke Religiosität» vorhanden war, die bei «tieferen Naturen» sich in einem die christliche Lehre nicht ausschließenden Theismus äußert, einer «erhöhten positiven Andacht zum göttlichen Wesen» [50], verbunden mit einer positiven Einstellung zur sichtbaren Welt. In dieser theistischen Denkweise, einer Mischung von christlichen, platonischen und neuplatonischen Elementen, wie sie vor allem die Platonische Akademie propagierte, sieht Burckhardt eine neue Form der Religiosität, in der sich ein Ausgleich zwischen dem *humanum* und dem *divinum* vollzieht: «vielleicht eine höchste Frucht jener Erkenntnis der Welt und des Menschen, um derentwillen allein schon die Renaissance von Italien die Führerin unseres Weltalters heißen muß» [51]. Wie an anderen Stellen seines Werkes erkennt Burckhardt auch hier mit seiner Konzeption des Theismus die Bedeutung einer Fragestellung, die er selbst nur kurz umreißt und die erst von der Forschung in unserer Zeit ausführlich diskutiert worden ist, wobei in erster Linie an die Arbeiten von Enno van Gelder [52], Denis Hay [53] und Massimo Petrocchi [54], zu den-

[47] J. BURCKHARDT, *Kultur*, S. 74.

[48] E. GARIN, *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVII secolo*, Bari 1975, S. 309.

[49] J. BURCKHARDT, *Kultur*, S. 474.

[50] *Ibidem*, S. 24.

[51] *Ibidem*, S. 527.

[52] H.A.E. VAN GELDER, *The Two Reformations in the 16th Century, A Study of the Religious Aspekte and Consequences of Renaissance and Humanism*, The Hague 1960.

[53] D. HAY, *The Church in Italy in the Fifteenth Century*, Cambridge 1977.

[54] M. PETROCCHI, *Storia della spiritualità italiana*, I, II, Roma 1978.

ken ist.

Versucht man abschließend die von Voigt und Burckhardt bewirkte Wende in der Forschungsperspektive auf eine kurze Formel zu bringen, so wird man sagen dürfen, beide haben dank eines geschärften Bewußtseins für die Zukunftstendenz des Geschichtlichen den Ursprung der Moderne in die Renaissance verlegt. Sie anerkannten die Legitimität des innovatorischen Anspruchs, den die italienische Renaissance in fast allen Lebensbereichen erhob und sich damit gegen das Mittelalter abgrenzte. Diese von Voigt und Burckhardt übernommene Abgrenzung ist allen Einwänden zum Trotz bis heute prinzipiell gültig geblieben. Obgleich infolge der Kontinuität der historischen Entwicklung mittelalterliche Elemente in der italienischen Renaissance fortlebten, war diese keine Übergangszeit, in der Altes und Neues sich die Waage hielten, sondern eine Epoche mit eigener Physiognomie [55] und daher mit einer eigenen Kultur. Diese kurz nach der Mitte des 19. Jahrhunderts von Voigt und Burckhardt aufgestellte These ist ein Jahrhundert später von der Forschung verifiziert worden. In der 1962 in deutscher Übersetzung erschienenen *Geschichte der Renaissance in Italien* konstatiert Denis Hay, einer der besten Kenner der italienischen Renaissance in unseren Tagen: «Das sittliche Verhalten, die geistige und künstlerische Entwicklung und einige Aspekte der Politik und des wirtschaftlichen Lebens, die Europa im 16. Jahrhundert zu einer neuen kulturellen Einheit zusammenschließen... all das war weitgehend italienischen Ursprungs» [56].

Indem Burckhardt, Voigt ergänzend und über ihn hinausgehend, die italienische Renaissance als eine universale Sinneinheit verstand, prägte er den Renaissancebegriff, der bis in die Gegenwart fortgewirkt hat und zwar nicht nur im Kreis der Fachgelehrten, sondern auch im allgemeinen Geschichtsbewußtsein der Gebildeten.

[55] «The so-called Renaissance period has a distinctive physiognomy of its own and... the inability of the historians to find a simple and satisfactory definition for it does not entitle us to doubt its existence» (P.O. KRISTELLER, *Renaissance Thought* [1955], New York 1961, S. 4).

[56] D. HAY, *Geschichte Italiens in der Renaissance,* Stuttgart 1962, S. 31.

Der internationale Renaissancismus

von *Adam Wandruszka*

In *Begegnung mit der Geschichte* habe ich in einem Artikel von Theodor Schieder ein Zitat aus einem Brief Jacob Burckhardts vom Frühjahr 1846 gefunden, den er an einen seiner deutschen Freunde vor seinem Aufbruch nach Italien schrieb.

«Ihr Wetterkerle – heißt es hier – wettert Euch immer tiefer in diese heillose Zeit hinein – ich dagegen bin ganz im stillen, aber komplett mit ihr überworfen und entweiche ihr deshalb in den schönen, faulen Süden, der der Geschichte abgestorben ist und als stilles, wunderbares Grabmonument mich Modernitätsmüden mit seinem altertümlichen Schauer erfrischen soll».

Diese Stelle ist m.E. recht interessant und zeigt uns eine Paradoxie, die bei unserem Thema immer wieder auftaucht. Burckhardt weicht eigentlich der modernen Welt aus, um nach Italien zu gehen, begegnet dort der Renaissance und schreibt über sie; über jene Renaissance, die zur selben Zeit gerade dieser Bewegung der Modernität als Ideal erscheint und die eigentlich die Grundlage für den «internationalen Renaissancismus» abgibt, wie ich ihn hier mit einem sehr saloppen Ausdruck bezeichnen möchte.

Mit diesem internationalen Renaissancismus, d.h. mit der Zeitstimmung, die dann durch die Werke von Burckhardt und Voigt gefördert worden ist, aber auf der anderen Seite mit den anderen Werken der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die der Erforschung der Renaissance gewidmet ist, möchte ich mich hier beschäftigen. Ich bitte daher um Entschuldigung, wenn ich manche Sachen sagen werde, die für viele eine Selbstverständlichkeit sind; ich will sie nicht ausführlich vortragen, aber trotzdem möchte ich an sie kurz erinnern.

Um gleich mitten in das Thema zu führen möchte ich einen österreichischen Diplomaten zitieren, und zwar Josef Alexander Freiherr von Hübner, der im März 1848 in Mailand aus Anlaß der «Cinque Giornate» in die Hand der Aufständischen geriet und über ein Vierteljahr in kritischer lebensgefährlicher Position lebte.

Kurz nach seiner Rückkehr nach Österreich schrieb er am 5. Juli 1848:

«Wer scheidet nicht von Italien mit schwerem Herzen? Von welchem Gesichtspunkte aus man Rom und Italien betrachte, man erkennt in ihnen die Wiege, im Italiener den erstgeborenen Sohn der Zivilisation».

Hier ist also, zwölf Jahre vor dem Erscheinen von Jacob Burckhardts Werk, bereits die zentrale Auffassung, die damals unter den Gebildeten schon sehr weit verbreitet war, ausgesprochen. Ich möchte jetzt die ganze Geschichte des Wortes «Renaissance» erklären, das hier bei Hübner nicht vorkommt, obwohl es gemeint ist. Ich erinnere nur daran, daß im Gedanken der Wiedergeburt zunächst ein religiöser Begriff der Wiedergeburt in Christus enthalten ist, daneben aber auch eine politische Idee der *renovatio imperii,* eine Idee die das ganze Mittelalter hindurch lebendig war; eine Auffassung, die allerdings dann vor anderen Auffassungen zurückgetreten ist und die wir gerade in Bezug auf die italienische Renaissance und die Kunst der Renaissance schon in der Mitte des 16. Jahrhunderts im Werk von Giorgio Vasari finden («dalla rinascita delle arti fino ai nostri secoli»). Hier ist also schon der Gedanke einer Wiedergeburt der Künste vorhanden, der mit der Befreiung von der *maniera greca,* der festgefügten erstarrten Form der byzantinischen Malerei durch Giotto und seine tatsächlichen oder legendären Vorgänger, verbunden ist. Auch hier wieder eine eigentümlich paradoxe Tatsache, denn gerade die byzantinische Welt und Byzanz werden dann in der Folgezeit als Initialzündung für die Entstehung der Renaissance angesehen.

Zunächst treten diese Probleme durch die Glaubenskämpfe im konfessionellen Zeitalter, sowie durch die europäischen Großmachtkämpfe, mehr zurück. Erst am Ende des 17. Jahrhunderts, d.h. in der Frühaufklärung, oder, wenn man so sagen will, im *preilluminismo,* entsteht nun das Bedürfnis, die Zeitalter von einander abzutrennen und, teilweise auch nur aus philologischen Gründen, setzt man Altertum, Mittelalter und Neuzeit, wobei das Kriterium für die neue Zeit vielfach Rückkehr zu einem besseren Lateinisch bezeichnet hat. In dieser Zeit sucht man auch nach einem Datum, und es ist der Fall von Konstantinopel. So heißt es etwa im *Dictionnaire historique-critique* von Pierre Bayle:

«Lorsque les belles lettres commencèrent à renaître après la prise de Constantinople».

Hier ist das, was man als Griechen-Theorie bezeichnen könnte; die Renaissance in Europa ist im Westen, vor allem in Italien, durch die griechischen Flüchtlinge entstanden, die die klassische Literatur und die klassische Wissenschaft hierher gebracht haben.

Es handelt sich um eine Theorie, die sich natürlich, wenn man die bildende Kunst mit Vasari vor Augen hat, in keiner Weise rechtfertigen läßt, aber die für eine vorwiegend nur auf Literatur, auf Gelehrsamkeit, Philosophie und Philologie konzentrierte Welt möglich schien. So finden wir etwa bei Herder in den *Briefen zur Beförderung der Humanität:*

«Vom Orient aus kamen die vertriebenen griechischen Musen nach Italien; mit einem wunderbaren Enthusiasmus für die Sprache, die Werke und Wissenschaften der Griechen wurden sie aufgenommen und alles belebte sich neu».

Etwas ganz anderes finden wir bei Voltaire, wo wir beide Möglichkeiten dargestellt sehen: in *Siècle de Louis XIV* hat er diese damals gängigen Vorstellungen übernommen, wonach es die Griechen waren, welche die Renaissance einführten, aber fast zwei Jahrzehnte später, im *Essai sur le moeures et l'esprit des nations,* hat Voltaire doch dann deutlicher gesehen und er wendet sich ganz scharf dagegen, indem er sagt, daß die gesamte Kulturblüte des 15. Jahrhunderts das Werk der Toskana sei, und die Griechen konnten den Italienern nichts anderes lehren, als eben griechisch. Hier also eine ganz andere Einstellung, die sich dann seit Voltaire doch durchgesetzt hat.

In der deutschen Literatur ist vor allem die Stelle aus dem großen Gedicht Schillers *Die Künstler* berühmt, in dem es heißt:

«Vertrieben von Barbarenheeren
Entrisset Ihr den letzten Opferbrand
Des Orients entheiligten Altaeren
Und brachtet ihn dem Abendland
Da stieg der holde Juengling aus dem Osten
Der junge Tag im Westen neu empor
Und aus Hesperiens Gefilden sprossten
Verjuengte Blueten Joniens hervor».

Das Bild ist sehr schön, obwohl es in keiner Weise der tatsächlichen Entwicklung entsprochen hat. Aber dieses Bild hat sich dann als sehr langlebig erwiesen, vor allem auch deshalb, weil seit Winckelmann und Goethe eben die antike Kunst als absolutes Ideal galt und die europäische Kunst danach gemessen wurde, wie sehr sie sich dem antiken Ideal genähert habe.

Eine ganz ähnliche Stellung hat auch Stendhal vertreten, der ganz auf das winckelmannsche Schönheitsideal eingestellt war und den Malern des Quattrocento vorwirft, daß sie nur noch nach Naturtreue strebten, während die Idee zu wählen erst 1490 aufgekommen sei und der Höhepunkt der neuen Malerei Raphael sei (so z.B. in den *Römischen Spaziergängen*).

Diese Änderung der Bewertung vollzieht sich dann um 1830; kurz vor diesem Datum taucht das Wort «la Renaissance» ohne Zusatz, d.h. sozusagen mit großem R auf, es gibt Publikationen darüber, darunter die berühmte Stelle aus einer Novelle von Balzac, *Le bal des Sceaux,* wo von einer Dame gesprochen wird und wo es dann an einer Stelle heißt:

«Elle raisonnait facilement sur la peinture italienne et flamande, sur le Moyen Age ou la Renaissance».

Das Wort «Renaissance» taucht hier also schon als fester Stilbegriff auf. Eigentümlich ist es, daß gerade 1830 die Juli-Revolution ausbricht, das Bürgerkönigtum gerade auch der Beginn jener Entwicklung des Liberalismus gewesen ist, der Entwicklung eines Besitz- und Bildungsbürgertums, einer Großbourgeoisie, die ihr Ideal gerade in der Renaissance gesehen hat, die sich vielfach als legitime Nachfolger der Medici oder der Fugger gefühlt haben. Zur selben Zeit ist auch wieder in der zeitgenössischen Kunst, besonders deutlich in der Architektur, der Renaissance-Historismus im Vordringen, gegen den bisherigen gotisch-romantischen Historismus.

Die Formenwelt der Renaissance wird an den zahlreichen Gebäuden deutlich, die um diese Zeit gebaut werden, so z.B. an Opernhäusern, Theatern, Museen, vielfach auch an Universitäten und Börsengebäuden. Der Höhepunkt dieser Blüte wird dann in den '70 und '80 Jahren des 19. Jahrhunderts erreicht. Dazu gibt es wieder ein anschauliches Beispiel zu zitieren, etwa den Wiener Architekten Ferstl, dessen erstes großes Werk die neogotische Votivkirche ist, zur Erinnerung an ein verhindertes Attentat auf den jungen Kaiser Franz Joseph, und der dann die Universität und ein kleines Börsengebäude in Wien im «Renaissance-Stil» gebaut hat.

Dieser Renaissancismus verbreitet sich nicht nur über ganz Europa, sondern er geht auch nach Amerika, wo er gerade in der Zeit der Entwicklung des Kapitalismus großen Beifall findet. Im selben

geistigen Klima kommt auch das Werk von Michelet ans Licht, und aus dieser Atmosphäre entstehen auch die ersten bedeutenden Meisterwerke von Ranke, der zu dieser Zeit die große Aufgabe sieht, diese Entstehung der neuen Welt darzustellen. Er weicht von dieser Aufgabe dann zurück, aber immerhin zeigen seine Meisterwerke, daß sein Interesse auf diese Wende konzentriert ist. In einem seiner frühesten Werke zur *Geschichte der italienischen Poesie* schreibt Ranke:

«Es wäre unstreitig ein sehr würdiges und Ruhm versprechendes Unternehmen, diese Umwandlung [vom Mittelalter zur Neuzeit] allseitig und in ihrem inneren Ganzen zu beobachten; allein in demselben Grade ist es auch schwierig und weit aussehend. Wer will es wagen, das Werden zu beschreiben? Wer will den Quellen des geistigen Lebens und den geheimen Zuflüssen seines Stromes, den Lauf desselben entlang, nachforschen?»

Ranke weicht also auch vor dieser großen Aufgabe zurück, die dann Jacob Burckhardt, sein Hörer aus der Berliner Zeit, auf sich genommen hat.

Interessant ist es, daß zur selben Zeit auch in den Vereinigten Staaten von Nordamerika Werke entstehen, man kann wohl sagen Klassiker der amerikanischen Historiographie, die sich unter anderem mit dieser Epoche beschäftigen. Hier ist vor allem das Werk von William Prescott über die Geschichte der katholischen Könige zu nennen, und im weiteren Verlauf das Werk von Bismarcks Freund John Notley über die Entstehung der Kauffahrer-Republik der Generalstaaten der Vereinigten Niederlande. Sonst haben wir in Deutschland gerade in den '40 Jahren den alten Romantiker Tieck und Gottfried Semper, die auch Ausdruck dieses neuen Lebensgefühls sind, das mit der Liberalismus und dem Kapitalismus zweifellos zu tun hat.

Die beiden Fragen nach dem zeitlichen Beginn der Renaissance und nach ihren Voraussetzungen und Wurzeln sind damit bereits angeschlagen und ihre Lösung in dem Sinne angedeutet, in dem dann die Kritik gegenüber Burckhardts allzu scharfer Gegenüberstellung von Renaissance und Mittelalter gleichsam als Tag und Nacht sich durchsetzen sollte. In den '70 Jahren des 19. Jahrhunderts entstehen dann eine Reihe von Werken, die sich mit dem Wesen der Renaissance beschäftigt haben; viele könnten genannt werden. Was die Wurzeln betrifft, wendet man sich wieder dem

zu, was ursprünglich in dem Wort lag, nämlich der religiösen Seite.

Mit dem Renaissance-Problem beschäftigen sich auch alle Modeströmungen der Zeit; selbst die Wirtschaftsgeschichte greift hier mit Betrachtungen über die wirtschaftlichen Grundlagen ein. Über all den Beschäftigungen, dem Hin- und Herwenden der Problematik der Renaissance, wobei immer wieder an dem Wort Renaissance Anstoß genommen wird und immer wieder gesagt wird, es war keine Re-Naissance, sondern es war eine Naissance, ist der Begriff Renaissance vielfach aufgelöst und so ausgedehnt worden, wie es mit dem Begriff der Romantik geschieht: Man wird dann natürlich auch renaissancemüde. Ungefähr zur selben Zeit gehen auch im Kunstgeschmack Veränderungen vor sich; man schätzt die Frühzeit gegenüber der klassischen Hochrenaissance immer höher, es vollziehen sich hier also Veränderungen, die auch wieder zu den Geschmacksänderungen in der zeitgenössischen Kunst parallel verlaufen. Auch hier werden die Grenzen nach vorne und nach hinten ausgeweitet, man sieht einerseits im Zeitalter des Expressionismus, besonders in der altdeutschen Kunst eine starke Ausdruckskunst, wie etwa dann im Zeitalter des Impressionismus die Barockmalerei besonders hochgeschätzt wird.

Eine ganz extreme Position nimmt in dieser Hinsicht der in seiner Zeit so populäre und so stark auch über die Wissenschaft hinaus wirkende Oswald Spengler ein, der überhaupt die Renaissance als etwas bezeichnet, was es gar nicht gegeben hat, was eigentlich nur ein Irrtum war, nur ein Traum eines kleinen Florentiner Künstlerkreises. Von den beiden großen Kuppelbauten von Santa Maria Novella und San Pietro schreibt er, die erste sei ein Werk der Spätgotik, die zweite ein Werk des Frühbarocks. Gotik und Barock sind etwas was ist, während Renaissance nur ein Traum ist. Giotto war ein gotischer Künstler, Tizian ein barocker, Michelangelo wollte ein Renaissance-Künstler sein, aber es gelang ihm nicht.

Solche kunstfremden und wirklichkeitsfremden konstruierten Urteile entsprachen aber einer gewissen Anti-Renaissance-Strömung in jener Zeit. Damit sind wir schon über die Grenze vom Ottocento zum Novecento hinausgekommen und ich glaube, wir können abschließend sagen, daß das Problem der Renaissance durch Burckhardts genialen Griff der europäischen Geschichtswissenschaft als Aufgabe gestellt, eben von allen Seiten beleuch-

tet, umgewendet und untersucht worden war, nicht nur in Europa, sondern auch in den Vereinigten Staaten. Diese Renaissancebegeisterung hatte unter anderem auch zur Folge, daß reiche Amerikanerinnen und Engländerinnen nach Italien reisten, um dort dann eher verarmte Mitglieder der italienischen Aristokratie zu heiraten. Bis ins Familiäre hat also diese Renaissancebegeisterung, die Schwärmerei für die «Präraffaeliten», für Dante, Gabriel Rossetti und Edward Burne-Jones hineingewirkt.

Das Renaissance-Problem, das man in gewisser Hinsicht als ein ungebärdiges Kind der Kunstgeschichte bezeichnen kann, ist sozusagen in alle Nachbargärten gelaufen; so etwa in die Literaturgeschichte, in die Wirtschaftsgeschichte, in die Religionsgeschichte, sogar in die Biologie. Aber seit der Jahrhundertwende verliert eben das Zauberwort allmählich seinen Glanz. Man entdeckt andere Zeiten, das Interesse wendet sich von der Konzentration auf die Renaissance-Kunst ab, das so geschmähte Barock, das sowohl vom Klassizismus wie von der Romantik als Entartung und als Nicht-Kunst gesehen worden war, wird auf einmal interessant. Man entdeckt nach dem Barock auch den Manierismus und es entsteht daneben auch eine Mehrzahl von Abhandlungen, die sich nun ihrerseits wieder mit der Geschichte des Renaissance-Problems beschäftigen. Ein deutscher Historiker, der diese ganze Entwicklung von der Jugend bis zum Ende mitgemacht hat war Karl Brandi.

Abschließend kann man vielleicht sagen, daß Burckhardt aus Frankreich den Namen übernommen hat, aus französischen und deutschen Anregungen seine Arbeit bereichert wurde, aber das entscheidente Erlebnis war eben doch das Erlebnis der italienischen Kunst.

Leopold von Ranke und die Renaissance

von *Notker Hammerstein*

«Um Eins sind Sie zu beneiden: daß Sie erst jetzt in aller Reife der Erfahrung Päpste lesen, welche ich schon in meinen Studentenjahren verschlang und stellenweise auswendig wußte, nunmehr aber nicht mehr mit dem vollen alten Zauber genießen kann. Dies und der erste Band seiner deutschen Geschichte im Zeitalter der Reformation sind nach meiner Ansicht seine eigentlichen Meisterwerke,...» während bei manchen andern der «universalhistorische Athem und Maßstab» ausgingen.

So schrieb Jakob Burckhardt am 30. Dezember 1874 an Friedrich von Preen [1]. Als junger Student hatte er ja in Berlin bei diesem Genius und Vater der deutschen Historiographie gehört. Dort hatte er, wie er an seinen Freund Heinrich Schreiber im Januar 1840 schrieb, nach den ersten Stunden bei Ranke, Droysen und Böckh große Augen gemacht. «Ich sah, es war mir bisher ergangen, wie jenen Rittern in Don Quichotte mit ihren Damen, ich hatte meine Wissenschaft auf Hörensagen hin geliebt, und nun trat sie plötzlich in gigantischer Größe vor mich, und ich mußte die Augen niederschlagen. Jetzt erst bin ich festentschlossen – fügte er hinzu – ihr mein Leben zu widmen,...» [2].

An den gleichen Freund konnte er dann im März 1842 noch schreiben, daß es ihm gelungen sei, Rankes «Wohlwollen zu erwerben», obwohl der sich sonst «fast mit keinem Menschen» einlasse. «Von diesem wunderlichen Kauz kann ich Ihnen einst Manches erzählen» [3].

Und von diesem wunderlichen Kauz soll ich Ihnen nun im fol-

[1] J. BURCKHARDT, *Briefe* (ausgewählt und hrsg. von M. BURCKHARDT), Birsfelden-Basel o.J., S. 341.

[2] *Ibidem*, S. 42.

[3] *Ibidem*, S. 74.

genden berichten, seine Auffassung und Bewertung der Renaissance Ihnen darlegen. Wenn auch Burckhardt nicht im eigentlichen Sinne ein unmittelbarer Schüler Rankes genannt werden kann – in vielem ist er das gleichwohl –, so hat er doch wesentliche, frühe Impulse durch diesen Vater des Historismus erhalten. Burckhardt kannte, bevor er nach Berlin ging, bereits viele der Ranke'schen Werke, soweit sie damals erschienen waren, darunter aber gerade auch ein solches wie die Erstlingsarbeit *Die Geschichte der romanischen und germanischen Völker 1494-1514,* die 1824 in das Licht der Öffentlichkeit getreten war. In Berlin hörte er Rankes Mittelalter-Vorlesung, hielt zwei umfangreiche schriftliche Referate, lernte insbesondere auch Rankes Vorstellungen von den «Völkern als Gedanken Gottes» [4] kennen. Über Burckhardts bedeutenden Beitrag zur Erforschung der Renaissance kann es keinen Zweifel geben und so stünde eigentlich zu vermuten, daß sich auch bei Ranke, der ja vielfach über diese Zeit handelte, eine große Fülle von Aussagen, Definitionen und Schilderungen zu diesem Phänomen finden lassen.

Schaut man nun das höchst umfangreiche Werk Rankes nach dem Gebrauch des Wortes Renaissance durch – was andere Gott sei Dank vor mir schon getan haben –, so fällt überraschenderweise in die Augen, daß «Renaissance» in seinen sämtlichen Werken (50 Bände) überhaupt nicht vorkommt. Allein in nachgelassenen Werken, in den *Epochen der neueren Geschichte* spricht er einmal davon. Der Kuriosität halber darf ich diese Nennung zitieren. Ranke spricht dort davon, daß «auch die aus dem Altertum in die neue Zeit hereindringende Kulturerneuerung (die sogenannte Renaissance) im hierarchischen Prinzip nicht homogen» gewesen sei, sondern «auf ganz anderen Ideen und Lebensverhältnissen» [5] beruht habe. Um es sogleich noch anzumerken, auch das Wort Humanismus kommt, soweit ich sehe, nur einmal vor. Auch das ist höchst bemerkenswert, handelt er doch in den verschiedenen seiner Geschichten durchaus vom Wiedererwecken und Nachahmen der Alten. Er umschreibt diese Anhänger der Antike – wie z.B. im Blick auf deutsche Humanisten an Universitäten – als

[4] *Ibidem,* S. 57.

[5] L. VON RANKE, *Aus Werk und Nachlaß,* hrsg. von W.P. FUCHS - Th. SCHIEDER, II, München-Wien 1964, S. 283.

«Vereine von Grammatikern und Poeten» [6]. Das hat durchaus nichts Pejoratives oder Ironisches, sondern folgt einsehbaren Überlegungen Rankes.

Sucht man nun aus diesem ersten Sachverhalt ein Resümee zu ziehen, so könnte man wie Wallace K. Ferguson in seinem Buch *The Renaissance in Historical Thought,* konstatieren: «Neither Ranke nor Guizot, despite their unusual interest in the underlying ideas of the age, added anything significant to the conception of the Renaissance as such, ...» [7].

Oder man könnte, wie Carl Neumann bereits 1934 feststellte, davon ausgehen, daß für Ranke «ganz andere Ereignisse als die Wiederbelebung des Altertums» bestimmed für die moderne Welt gewesen seien. Gerade in Deutschland finde sich während dieser Zeit durch diese Phänomene – wie Neumann formulierte –, nach Rankes Urteil keinerlei Bruch oder Zäsur. «Das Wort Renaissance findet sich nicht: die historische Auffassung Rankes widerspricht dem Sinn, den wir seitdem gewohnheitsmäßig in die Abgrenzung der Epochen hineingelegt haben. Er gedenkt gelegentlich des Anteils der Wiedererweckung des Altertums an der Entstehung des modernen Geistes, sieht aber die Grundlagen der Neuzeit ausgesprochenermaßen in ganz anderen Tatsachenreihen» [8]. Natürlich spielte hier auch das Jahr dieser – ja nicht unwichtigen – Feststellung eine Rolle, der Eintritt Deutschlands in die Moderne durfte weder den Welschen noch einer Wiederentdeckung der Antike zu danken sein.

Also eigentlich eine Fehlmeldung, ein Thema, das in diesem Umkreis nichts zu suchen hat. Dennoch darf ich den Faden fortzuspinnen suchen. Es müßte ja immerhin erklärt werden, warum Ranke sich dieser Begriffe nicht bediente bzw. korrekter formuliert: warum er die Phänomene, die damit verbunden sind, nicht näher ins Auge faßte. Schließlich hat er sich zeitlebens intensiv

[6] *Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation. Leopold von Rankes sämtliche Werke* (hinfort *SW*), 1, Leipzig 1862, S. 182.

[7] K. FERGUSON, *The Renaissance in Historical Thought,* Cambridge Massachusetts 1948, S. 163 ff.

[8] L. VON RANKE, *Ende des Mittelalters? Legende der Ablösung des Mittelalters durch die Renaissance,* in «Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaften und Geistesgeschichte», III, 1934, S. 124 ff., hier S. 150 f.

mit der fraglichen Epoche, nicht zuletzt auch mit Italien während dieser Zeit sowie mit italienischer Kunst und Kultur in ihr beschäftigt. Daß er das Wort selbst nicht gebrauchte – es kam schließlich erst durch Michelet 1855 auf und wurde von Burckhardt dankbar aufgegriffen – könnte leicht mit diesem eher äußerlichen Faktum erklärt werden. Das lag fast auf der Hand, selbst wenn Ranke, weit über 1860 hinaus lebte und schrieb. Worauf es denn auch hier ankommt ist die Frage, zu klären, wie er diese zunehmend mit dem neuen Begriff belegten Phänomene wertete, ob er sie als eigenen historischen Abschnitt, als epochales Ereignis, als politisch relevanten Vorgang sah oder ob er – wie im Nichtgebrauch des Terminus sich erschließen ließe – als peripher, belanglos, ja falsch und überschätzt ansah.

Es ist ferner keineswegs falsch, festzustellen, daß schon während der Jugendzeit Rankes und bereits geraume Zeit davor intensiv über die Kunst der Renaissance, über die Rolle und Bedeutung der Humanisten, überhaupt über das Phänomen der Renaissance diskutiert wurde [9]. Mehrere Bücher waren dazu erschienen, Bücher, die weit über die aufgeklärte Auffassung der Renaissance, wie sie etwa Voltaire vertrat, hinausgingen. Da war nicht mehr die Meinung, daß diese Zeit vorab auf Grund ihrer Abwendung von theologischer Bevormundung und zugleich dank der Entdeckung vielen Neuen eine der Glanzzeiten menschlichen Geistes gewesen sei. So undifferenziert wurde das nicht mehr akzeptiert. Eine «historischere», eine gerade auch ästhetisch angemessene Beschreibung wurde erstrebt, eine Klärung der Frage nach der verbindlichen Normativität der Antike – der griechischen vor allem – und ihrer Wiederbelebung in Italien zu erzielen gesucht. Literaten, Philosophen und Gelehrte – von Winkelmann bis zu den Romantikern – befaßten sich insoweit immer wieder mit der später so benannten «italienischen Renaissance». Künstler bildeten Kolonien in Rom, die Deutsch-Römer waren wie ihre Kunstbetrachtungen auch in der Heimat gut bekannt – die Diskussionen der Nazarener bestimmten bereits zur Jugendzeit Rankes die

[9] Als recht typisch kann dafür W. HEINSE's *Ardinghello und die glückseligen Inseln. Eine italiänische Geschichte aus dem sechzehnten Jahrhundert,* 2 Bde., Lemgo 1787, angesehen werden. Die Rolle der ästhetischen Diskussion für die Entstehung des modernen Begriffs eines Individuums, der Renaissance, zeigt deutlich R. Brandt im gleichen Band.

Kunst- und Kulturauffassung [10]. Er muß sie wenigstens zum Teil gekannt haben, seine Italien-Reise 1828-1831 brachte ihn dann zudem zu unmittelbarerer Ansicht und Beschäftigung mit diesen Fragen. Es hätten das alles also Gründe sein können, daß Ranke sich seinerseits und bereits vor dem Erscheinen von Burckhardts bahnbrechendem Werk diesem Phänomen gewidmet, sich dazu geäußert hätte.

Gewiß, es wurde und wird gelegentlich von einer Gegnerschaft zwischen Ranke und Burckhardt gesprochen. Das könnte darauf verweisen, daß Ranke die kulturgeschichtliche Sicht Burckhardts, seine Auffassung der italienischen Renaissance abgelehnt habe. Aber ebensowenig wie das im Falle Burckhardts zutreffend wäre – ich habe eingangs ja darauf hingewiesen – wäre das im Blick auf Ranke falsch. Er schätzte Burckhardts Werke außerordentlich hoch ein, ja er sah darin die Einlösung von ihm eigentümlichen Fragen [11]. Schließlich hatte Burckhardt dank Verweisen Rankes etwa auf italienische Gesandtschaftsberichte, auf italienische Staatsschriften, auf die Probleme im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit wichtige Hinweise und Vorstellungen vermittelt bekommen, die zu seiner Betrachtung der italienischen Renaissance-Kultur ermutigten [12]. Warum hat aber Ranke selbst nichts zum Phänomen, das Michelet Renaissance nannte, gesagt?

Man könnte u.U. vermuten, daß Rankes streng lutherische Gesinnung mit ein Grund dafür gewesen sei, ihm eben diese Phänomene der so weltlichen, sinnenfrohen Renaissance zu verschließen. Für ihn waren in gewisser Weise die religiösen Momente die eigentlich wichtigen historischen Tendenzen, wie ja nicht zuletzt seine Behandlung der Reformation erweist. In manchem wurde ihm das gerade während seiner langen und wissenschaftlich fruchtbaren Italienreise (1828-1831) unmittelbar bewußt.

[10] Vgl. hierzu den Katalog *Die Nazarener* des Städels Frankfurt am Main zur Austellung 1977.

[11] Vgl. auch W. KAEGI, Einleitung zu *Jacob Burckhardt, Die Kultur der Renaissance,* hrsg. von W. KAEGI, Berlin-Leipzig 1930.

[12] W. KAEGI, *Jacob Burckhardt: Eine Biographie,* II, Basel 1950, S. 54 ff.; III, Basel 1956, S. 673 ff.; vgl. insgesamt zum Sprachgebrauch und Problemumfeld *Zu Begriff und Problem der Renaissance,* hrsg. von A. BUCK, Einleitung, S. 1 ff:, Darmstadt 1969 (Wege der Forschung, CCIV).

Nicht nur, daß er damals gern nach Italien reiste und darin auch einen langgehegten Wunsch erfüllt sah: er wußte sich dort ganz «auf dem Weg..., den Gott mir vorgeschrieben hat; ...». Bezeichnenderweise fügte er hinzu: «So gut ist der, der uns geschaffen, gegen seine gerinfügigen Kreaturen: unter den geringfügigsten bin ich nun und erfahre mir sichtlich seine fürsorgende Hand». Er sprach da auch von seinen Mängeln, seiner «cattività» in diesem Brief an seinen Bruder aus Venedig, fühlte sich aber gut aufgehoben in Gottes Hand, fand sich zudem in einem Land voller religiösen Lebens [13]. Er bemerkte freilich, wie sehr anders die italienische Frömmigkeit verglichen mit der seinen war. Sie erschien ihm oberflächlich, äußerlich und vor allem schönheitsbesessen, ja theatralisch. Insoweit entsprach sie nicht eigentlich dem Wesen des Religiösen, blieb ihm zu vordergründig. Er gelangte folgerichtig zur Meinung, «daß Religion und Aberglaube sich vertragen können, das ist, daß Aberglaube die Religion nicht ausschließt» [14].

Ranke war gleichwohl gern in Italien. Er war sich aber zugleich bewußt, daß er nicht auf Dauer hier sein könne. Selbst wenn er, wie er aus Venedig am 18. Oktober 1828 an Karl August Varnhagen von Enze schrieb, Venedig wie ein großes Museum erlebte, schätzte, ja liebte. «Die Stadt ist erfüllt mit trefflichen Kunstwerken. Jede Kirche ist eine Galerie. Ist das nicht genug?» [15] Es genügt ihm aber in einem tieferen Sinne letztlich nicht, denn «mit dem Anschauen ist es nicht getan. Der Genuß liegt allein im Verständnis, das Verständnis aber, indem es die Mängel erblicken läßt, hebt den Genuß auf» [16]. Er war eben ein literarisch sehender und denkender Mann, kein Augen-, ein Büchermensch, so könnte man formulieren. Das erklärt übrigens, warum er ein wenig später in einem Brief an einen Freund meinte: «Ich wäre nicht dazu (geschaffen), in einem weg so fort durch Italien zu reisen... Nachdem ich Padua gesehen, war ich von Bildern ganz ermattet» [17].

[13] L. VON RANKE, *Das Briefwerk* (eingeleitet und hrsg. von P. FUCHS) Hamburg 1949, S. 176, Brief vom 21. November 1828.

[14] *Ibidem.*

[15] *Ibidem,* S. 170.

[16] *Ibidem,* S. 171.

[17] *Ibidem,* S. 182, Brief vom 25. Dez. 1828.

Ranke teilte andererseits die seit 1750 vielfach typische Einstellung deutscher «Intellektueller». Italien erscheint als das große, befreiende Land, das ständig mit der Seele gesucht und wohin gereist wurde. Vor Ort genießend, sind diese Reisenden zugleich aber erschreckt, erkennen die eigene Unfähigkeit zum italienischen Leben, das zwar zum großen Erlebnis wird, aber letztlich die Heimat in entschieden anziehenderem Licht erscheinen läßt.

Bei Ranke kam zudem noch die stark religiös lutherische Einbindung hinzu, das Gefühl, allein in der Einlösung der von Gott gegebenen Aufgabe, der Arbeit an der Geschichte bestehen und leben zu können. So großartig ihm das Leben in Italien erschien: er blieb im allgemeinen doch ein Zuschauer von außen. Land, Menschen und Gebräuche blieben ihm fremd bei aller dem Nordländer eigentümlichen Faszination, ein schönes, aber zu leichtlebiges, leichtgewichtiges Gebilde. Daß die Renaissance-Kultur untergehen mußte, Italien in der Zeit der Renaissance eigentlich keine politisch bedeutsame Rolle spielte, in der Verweltlichung des Papsttums vorab seinen Niedergang erlebte – all das war ihm evident. Und es war eben Ranke, der bereits in seinem Erstlingswerk diesen Niedergang mit darauf zurückführte, daß damals «Knabenschändung», also Päderastie dem Land den «Grund und Boden aller Lebenskraft» entzogen habe [18].

Dennoch, auch diese Überlegungen wollen eigentlich im Blick auf die fraglos bemerkenswerte Größe Rankes, seinen hochentwickelten Geschichtssinn wenig überzeugen. Ihm entsprach zwar nur mäßig eine gedanklichbegrifflich präzise Diktion, wie häufig beobachtet wurde. Da lassen sich selbst Widersprüche, eine Fülle von scheinbaren Unklarheiten aufzeigen. Aber in der Kunst der historischen Darstellung, der Ordnung eines Stoffes, in der der historischen Analyse – seiner eigentlichen Domäne – war er durchaus präzise, überzeugend meisterhaft – was übrigens viele seiner «modischen» Kritiker nach 1945 übersehen haben [19]. Es müssen also andere Gründe als die zuvor genannten, wohl eher einem lutherischen Pfarrhaus der Zeit entstammenden denn historisch überzeugende gefunden werden, die Rankes Enthaltsamkeit

[18] In Buch II, Kap. 3 «Moralische Betrachtungen»; *SW*, 33-34, Leipzig 1874, S. 263.

[19] Vgl. jetzt U. MUHLACK, *Leopold von Ranke*, in *Deutsche Geschichtswissenschaft um 1900*, hrsg. von N. HAMMERSTEIN, Stuttgart 1988, S. 11 ff.

in der Auseinandersetzung mit der Renaissance erklären. Auch lassen sich zu manchen seiner Äußerungen aus Italien andere Bemerkungen anführen, die diese modifizieren, zeigen, daß er beispielsweise einen sehr wachen Sinn und selbst sehr klare Vorstellungen von den künstlerischen und ideellen Phänomenen dieses Landes besaß.

Wie im Grunde gar nicht anders zu erwarten, waren es thematische Gründe, die für Rankes genannte Zurückhaltung verantwortlich gemacht werden müssen. Seine Problemstellung war so ausgeprägt und deutlich, daß er dieser Seite der historischen Vergangenheit wenig literarische Aufmerksamkeit widmete. Die Ausbildung des europäischen Nationalstaatensystems aus der universalen Ordnung des Mittelalters hingegen, der Aufstieg der «großen Mächte» waren es, die seine Forschungen beherrschten. Damit beginnt ihm politisch und noch seine Gegenwart bestimmend die «Moderne», die Neuzeit. Sein Riesenwerk geht vorab dieser Frage nach, und es erweist sich – nicht nur darin – als exakt geplant und in vielen Teilen vollständig ausgeführt.

Auch dazu einen erinnernden Überblick. Auf sein frühes Werk von 1824, das den Übergang vom Mittelalter zur Moderne zu beschreiben sucht, läßt er nach und nach die Geschichte der großen europäischen Mächte folgen. Die *Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation,* die *Geschichte der römischen Päpste seit der Reformation,* die Französische Geschichte, eine Englische und eine Preußische. Ein weiteres Werk ist der Ausbildung der spanischen Macht und dem Vordringen der Osmanen gewidmet, Abhandlungen gelten Venedig, den Serben und Türken. Schließlich setzen Monographien über die Revolutionskriege, die preußischen Reformen sowie unmittelbar politische Analysen die Werke bis in seine Gegenwart fort. Die in hohem Alter in Angriff genommene Weltgeschichte suchte Antike und Mittelalter sodann in einer umspannenden Sicht zusammenzufügen und bezeichnenderweise endet sie dort, wo der Erstling *Die Geschichte der romanischen und germanischen Völker* einsetzte.

Nur Italien fehlt also auf dieser Liste mit einer eigenen Monographie, sieht man von der Papstgeschichte ab, die aber einem anderen Zwecke folgt. Freilich, kleinere Abhandlungen wie die *Zur Kritik neuerer Geschichtsschreiber,* Aufsätze zur Poetik und Kunst Italiens, einen über *Savonarola und die Florentinische Republik gegen Ende des 15. Jahrhunderts* und einen anderen über

Filippo Strozzi und Cosimo Medici, der erste Großherzog von Toscana sind vorhanden.

Warum das so ist, wird sich wohl ergründen lassen. Das kann nicht daran liegen, daß Ranke Italien den Nationalcharakter abspräche. Nationen waren ihm immerhin «Gedanken Gottes» wie Burckhardt zu berichten wußte [20]; oder wie er selbst in der Weltgeschichte von 1881 schrieb:

«In den Nationen selbst erscheint die Geschichte der Menschheit. Es gibt ein historisches Leben, welches sich fortschreitend von einer Nation zur anderen, von einem Völkerkreis zum anderen bewegt... denn nicht durchaus naturwüchsig sind die Nationen...» [21].

Für die Ausbildung des Nationalstaatensystems in Europa war, wie Ranke schrieb,

«das 14. und 15. Jahrhundert... deshalb von so unendlicher Wichtigkeit, weil alle die Momente, welche die vorausgegangene Zeit beherrscht hatten, in der Auflösung begriffen waren. Das hierarchische Prinzip fängt schon an, seine Unfähigkeit zum Herrschen zu zeigen; auch die höhere weltliche Gewalt vermag die untergeordneten Elemente nicht mehr zu zügeln; die Autonomie tritt an jedem Punkt hervor. Das aber gibt zugleich den Menschen ein großes Gefühl persönlicher Selbständigkeit und dieses bewirkt dann wieder, daß die Künste und namentlich die Erfindungen in diesem Jahrhundert ungemeine Fortschritte machten. In keiner Epoche trifft man eine so universale Regsamkeit in allen Zweigen des menschlichen Wissens, einen so unaufhörlichen Fortschritt in den Erfindungen der Gewerbe und der Handelstätigkeit im kleinen, wie in dieser; wenn man gleich dies Zeitalter nicht das Zeitalter einer ausgebildeten, glänzenden Natur nennen kann... An die Summe dieser Bestrebungen knüpft sich nun die Entstehung einer neuen Zeit» [22].

Solche Beschreibung klingt eigentlich recht vertraut. Sie ruft Vorstellungen hervor, wie wir sie bei Voigt oder Burckhardt, später auch wieder bei Dilthey finden. Sie ließen sich durchaus als ungefähre Umschreibung bzw. Beschreibung der Renaissancezeit verstehen, ohne daß die als solche genannt und definiert wurde. Und solche Äußerungen Rankes gibt es eine große Anzahl. Sie stehen aber immer in einem Zusammenhang, der auf anderes zielt, nämlich die Frage nach der Eigentümlichkeit der sich ausbildenden europäischen Nationalcharaktere, der frühmodernen

[20] Vgl. Anm. 4.

[21] W. KAEGI, *Burckhardt,* II, S. 58.

[22] L. VON RANKE, *Aus Werk und Nachlaß,* hrsg. von W.P. FUCHS - Th. SCHIEDER, 4 Bde., München-Wien 1964-1975, hier II, S. 280 ff.

Staatenwelt. Diese waren sein Thema und da spielten Italien und seine Staaten während des 15. und 16. Jahrhunderts nur eine unbedeutende Rolle.

Von diesen Staaten, die sich damals ausbildeten, waren ihm zunächst Spanien und Frankreich sowie der Koloß des Heiligen Römischen Reichs von Bedeutung. Für Italien galt jedoch, wie er im Zusammenhang der Betrachtung der italienischen Kunst schrieb, daß alles «so ganz anders werden (mußte), nachdem die Franzosen im Jahr 1494 in Italien eingedrungen waren, alle Staaten und Städte in ihrem Bestreben schwankten und endlich ein Weltkampf zwischen zwei Monarchien in Italien sich ausfocht» [23], – der zwischen den Habsburgern und dem Hause Valois nämlich. Gleichwohl übersieht Ranke dabei nicht, daß hier eine Welt vorhanden war, die Außerordentliches geleistet hatte und das zudem noch an Europa weitervermittelte. Und diese Welt weiß Ranke durchaus angemessen zu beschreiben, wenn er sie auch jeweils – wie erwähnt – in anderem Problemzusammenhang nennt.

Bereits in seinem Jugendwerk war es Ranke darum gegangen, den Übergang vom Mittelalter zur Moderne, das Auseinanderbrechen der europäischen Einheit, des *orbis christianus,* deutlich zu machen. Auch dabei kam Italien politisch offensichtlich keine führende Rolle zu. Er brach – wie er dazu schrieb – die Erzählung im «Moment der Krisis ab» [24]. Die Einheit war dahin, Europa zerbrach politisch in Vielgestaltigkeit. Selbst wenn sich damals dank der Möglichkeit von dynastischen Kombinationen die Aussicht eröffnen mochte, die verschiedenen Nationen Europas in einem einheitlichen Weltreich zusammenzufassen – wie es unter dem Habsburger Karl V. scheinen konnte – kam es aus inneren wie äußeren, aus historisch notwendigen Gründen nicht dazu. Schließlich war es für Europa bezeichnend, daß die verschiedenen Staaten eine «unabhängige Entwicklung» nahmen. Einer herausfordernden Dynastie trat immer eine Gegenmacht entgegen, «welche das Gleichgewicht aufrechterhielt» [25].

[23] L. von Ranke, *Zur Geschichte der italienischen Kunst* (*SW,* Leipzig 1867-1887, hier Bd. 51 u. 52) von mir benutzt in der Ausgabe *Ranke, Abhandlungen und Versuche,* hrsg. von A. Dove - Th. Wiedemann, Leipzig 1881, S. 245 ff., hier S. 274.

[24] Schlußwort der neuen Ausgabe von 1874 (*SW* 33-34, S. 322).

[25] *Ibidem,* S. 323.

In diesem Zusammenhang verweist Ranke in der Neuausgabe seines Erstlingswerkes 1874 darauf, was bei seiner Schilderung gleichsam fehle bzw. übergangen worden sei.

«Die Generation, deren Handlungen und Kämpfe dahin geführt haben, gehört kulturhistorisch zu den bedeutendsten, welche jemals aufgetreten sind; politisch ist es ihr Werk, daß sie ein europäisches Staatensystem begründete; sie brachte die verschiedensten Elemente des Nordens und des Südens in eine Verbindung, in welcher die Einheit der romanisch-germanischen Völker mehr als je hervortrat» [26].

Deutlicher und emphatischer kann man garnicht beschreiben oder besser in aller Kürze darauf verweisen, welch außerordentliche Bedeutung die italienische Renaissance hatte – der historische Abschnitt vom späten 12. bis ins frühe 16. Jahrhundert.

Aber nicht nur hier, auch in anderen Werken, insbesondere nach der Kenntnis italienischer Archive und ihrer Berichte, der des Landes selbst, gab Ranke gleichermaßen kurze, treffende Hinweise, wie klar er dieses Phänomen erkannt hatte. Einige Beispiele mögen das belegen.

Auch hier beginne ich wieder mit dem Frühwerk. Dort schilderte er die Lage Italiens bei Einbruch der französischen Expedition. Er schildert das sich gegenseitige Beobachten, Mißtrauen, Austarieren der einzelnen Herrschaften. «Es sind weder Völker, noch Stämme, weder Städte noch Reiche, es sind die ersten Staaten der Welt,...». Sie seien sozusagen zufällige familiäre oder klientelhafte Verbindungen. Es seien Parteien, die über Stadt oder Land zu herrschen suchten, wobei nirgends «wirkliche Freiheit» geherrscht habe. «Woher entspringt nun die lebendige Erregung zu allem Schönen, durch welche dies Volk zu dieser Zeit Anstoß und Muster für alle späteren geworden ist, woher der Schein, ja die Wirkung der Freiheit? Sie kommt besonders aus dem Gegenstreben der dunkel oder offen immerfort vorhandenen Parteien, aus dem Wachsein aller menschlichen Kräfte im Kampf, aus der allgemeinen Eifersucht, die sich auf Kunst, lebendige Tätigkeit, Wissenschaft und Altertum geworfen, in der Verehrung in der darum die Kundigen stehen» [27].

Am konkreten Fall von Florenz, im Zusammenhang des Emporkommens der Medici schilderte Ranke treffend, wie das damalige

[26] *Ibidem.*

[27] *SW,* 33-34, 1. Buch, 1. Kap., S. 19.

Leben sich vozustellen sei. Er berichtete, daß der Wohlstand zugenommen hatte bis hin gleichsam zu Überfluß.

«Man sah nichts als Feste, glänzende Repräsentation, die Frauen mit Perlen und Edelsteinen geschmückt, die Männer in Seide und feines Tuch gekleidet. Mannigfaltige Bauwerke erhoben sich, welche die Bewunderung der Nachwelt bilden; viele von ihnen dienten kirchlichen Zwecken. Indem Cosimo diese im Auge behielt und förderte, war er doch zugleich von den Ideen der großen Philosophen des Altertums ergriffen; ...» [28].

Noch entschiedener sollte Lorenzo di Medici – wie Ranke formulierte – diese Tendenzen fördern. Er wollte nämlich mehr als nur «der erste Florentinische Bürger» oder Kaufmann sein. «... die schönsten Besitzungen (bei Pisa und Volterra breitete er sie aus) mußten ihm gehören; er mußte den erlesensten Marstall haben, die trefflichste Jagd, die seltensten Edelsteine, die reichste Sammlung. Sein Ehrgeiz war auch, die ausgezeichnetsten Männer in jedem Fache um sich zu haben. Als er die Universität Pisa wieder erneuerte, bemerke man ihm, sie werde sich doch nie an Zahl der Studierenden mit Padua oder Pavia messen können; er antwortete, es sei ihm schon genug, wenn sie nur das vorzüglichste Professoren-Kollegium habe. Für die Kunst bildete Florenz eine Art von Metropole; Lorenzos Urteil war so treffend, daß die Künstler um seinen Beifall wetteiferten» [29].

Gewiß dienen diese Beschreibungen vor allem dazu, eher nebenher etwas von den politischen Verhältnissen in dieser Zeit klar zu machen. Ranke verweist jedoch darauf, daß die neue Einstellung zu den Alten, daß die Präsentation von Kunstwerken, die Selbstdarstellung in Festen und Schmuck wesentlicher Bestandteil des damaligen öffentlichen, also auch politischen Lebens waren.

Aber nicht nur im Zusammenhang italienischer Geschichte, wo es sich gleichsam zwangsläufig ergeben mußte, sondern auch in dem anderer europäischer Nationen waren die Errungenschaften der italienischen Renaissance von immerhin erwähnenswerter Bedeutung. Nicht zuletzt hatte sie die für die deutsche Geschichte in der Zeit Luthers. Insoweit mußten sie auch in der Reformationsgeschichte zumindest erwähnt und kurz charakterisiert wer-

[28] L. von Ranke, *Savonarola und die Florentinische Republik gegen Ende des 15. Jahrhunderts, SW,* 40-41, S. 195.

[29] *Ibidem,* S. 199.

den. Hier darf ich auf die Art der Schilderung verweisen, die zwar nicht explizit eine Auseinandersetzung mit der Renaissance darstellt, ihre Formen, ihre Bedeutung und ihre politische Auswirkung jedoch deutlich benennt.

«Es ist ein bewundernswürdiges Bestreben, wenn man in Italien, durch die Denkmale des Altertums an die Bedeutung der schönen Formen erinnert, mit ihnen wetteifert und Werke zustandebringt, an denen der gebildete Geist ein unvergängliches Wohlgefallen hat; aber kann wohl sagen: nicht minder groß und für den Fortgang der Dinge noch bedeutender ist es, daß hier der nationale Geist nach jahrhundertelang fortgesetzter Ausbildung zum Bewußtsein seiner Welt gelangt, sich von den Überlieferungen losreißt und die Dinge, die Institute der Welt, an der ihm eingeborenen Idee der Wahrheit prüft» [30].

In diesem Zusammenhang sprach Ranke ferner davon, daß sich im Italien des 15. Jahrhunderts die «Erinnerung an das Altertum» auf das «großartigste erhob, alle Geister ergriff und der Literatur ein neues Leben gab». Ja, er verweist darauf, daß diese Wiederentdeckung ein «universalhistorisches Ereignis» gewesen sei. Die vermeintlich untergegangene alte Welt sei damals in einer Weise wiederentdeckt worden, die beispiellos genannt werden müsse. Gewiß hätten die «Reliquien ihres Geistes» [der Antike] nur eine «formelle» Wirkung haben können, dies aber in so hohem Maße, daß der «nie gekannte Wetteifer», der in ihrer Nachahmung aufgebrochen sei, Außerordentliches zu Wege gebracht habe [31].

Das habe auf die Staaten im Norden Europas seit dem Einfall Ludwigs VIII. von Frankreich zurückgewirkt. Auch auf das Heilige Römische Reich hätten diese Neuerungen herausfordernd und anspornend gewirkt, so daß sich allenthalben ein neuer Geist, ein neues Verhältnis auch zur überkommenen Weltsicht, zu mittelalterlichen Vorstellungen durchgesetzt habe. Wenn auch Luther nicht eigentlich von daher komme, so hätten doch diese Voraussetzungen nicht unerheblich dazu beigetragen, sein Anliegen mit dem der deutschen Nation zusammenzuführen. Ganz anders freilich als die Italiener, und für die «spätere Entwicklung der Welt» entscheidender sei es gewesen, daß Luther, wie Ranke in *Savonarola* schrieb, eine «Unterscheidung des bürgerlichen und des kirchlichen Lebens» getroffen habe. Von hier aus resultierten wesentliche Voraussetzungen der modernen Welt. Anders insofern

[30] L. VON RANKE, *Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation, SW,* 1, S. 173.

[31] *Ibidem.*

als Savonarola oder Calvin, die diesen grundlegenden Unterschied nicht kannten und die sich beide insoweit mehr glichen, habe Luther in diesem ihm ja eigentlich eher äußerlichen Feld gleichwohl die entscheidende Grundvoraussetzung erzielt. Das habe für die Moderne eine fast nicht zu überschätzende Bedeutung gehabt [32].

Auch an diesem Hinweis ist zu erkennen, warum sich Ranke mehr mit anderen Fragen als denen der Renaissance, des Humanismus befaßt hat. Der politische Charakter der Staatenwelt, die Ausfaltung verschiedener politischer Systeme interessieren ihn entschieden mehr als der immer zugleich auch universalistische Aspekt von Kunst und Wissenschaften.

Das geht schön aus einem Brief aus Rom hervor, den er April 1830 an seinen Bruder Heinrich schrieb.

«Höchst anziehend wäre nun, hier an Ort und Stelle die Entwickelung der modernen Kunst sich eigentlich deutlich zu machen. Natürlich nur diejenige seit dem Ende des 15. Jahrhunderts. Ich bin darauf gekommen, daß ihr Gang und Entwickelung der Poesie und übrigen Literatur völlig entspricht, daß, sobald es gelingt, die wichtigsten Umwandlungen mit sicherer Wahrnehmung zu ergreifen, man sich einer Geschichte des inneren Daseins einer Nation annähern könnte, an deren Möglichkeiten man kaum glauben sollte. Es ist mir schlecht zumute, daß ich gestehen muß, auch hier noch weit zurück zu sein. Übrigens kommt man an einen Punkt, wo die Entwicklung nicht mehr national, sondern ganz universell ist. Doch auch die Nation wäre kennenzulernen, und müßte ihre Hauptunterschiede von uns in klarer Anschauung fassen» [33].

Das ist eine bemerkenswerte Mitteilung Rankes. Sie verweist auf einen – wie ich meine – außerordentlich bedeutsamen Zusammenhang, gerade auch im Umkreis der Fragestellung. Zum einen erklärt Ranke ganz deutlich, daß in der Kunst und Poesie zur Zeit der italienischen Renaissance sich der nationale Charakter dieses Landes offenbare. Zum andern seien jedoch diese nationalen Äußerungen zugleich universell, gingen weit über das Nationale hinaus. Soweit das betroffen gewesen sei, sei in Italien das politisch Nationale gleichsam folgerichtig unter dem Ansturm des gegenreformatorischen Papsttums zu Fall gekommen.

Indem nun der Kunst im weitesten Sinne eine so bedeutsame Rolle zuzumessen ist schließt Ranke, daß an ihrem Studium glei-

[32] L. von Ranke, *Savonarola Schlußbemerkungen, SW,* 40-41, S. 330 ff.

[33] L. von Ranke, *Das Briefwerk,* S. 208 f.

chermaßen der Übergang von Mittelalter zur Neuzeit zu verfolgen stünde, wie in der Betrachtung der politischen Entwicklung. Man könnte – und sollte vielleicht, ohne daß Ranke dies so sagt – in der Schilderung dieser Phänomene etwas erfassen, was die politische Geschichte und die sie vermittelten Einsichten ergänzte. Anders formuliert könnte man auch sagen, daß für Ranke eine «Kulturgeschichte» durchaus eine notwenige Ergänzung der politischen zu sein vermöchte. Er selbst hat das zwar nicht ausgeführt oder auch *expressis verbis* so formuliert – aber es liegt in der Konsequenz dieser Überlegung.

Andererseits, und dies ist zugleich hinzuzufügen, war diese Beobachtung zunächst garnicht so exzeptionell, oder sie brauchte nicht solcherart verstanden zu werden. Immerhin wurde zwischen Sturm und Drang und dem Biedermeier in Deutschland außerordentlich viel über die italienische Kunst der Renaissance diskutiert [34]. Da könnten diese Thesen und Überlegungen als Teilaspekt hinzugefügt, als zeittypisch gelehrte Anwendung charakterisiert werden. Gleichwohl unterstellt Ranke, daß seine Betrachtung eine höchst eigentümliche sei. Ihm ist die Beschreibung künstlerischer Phänomene zugleich noch mehr. Sie sollte und könnte es in seinem Sinne zum mindesten sein, nämlich gleichermaßen Spiegel wie Wesensbestandteil der politischen Geschichte.

Das läßt sich sehr gut fassen in seinen Versuchen zur italienischen Poesie und Kunst, die er während seiner Italienreise anstellte und nach Heimkunft niederschrieb, die aber erst sehr viel später veröffentlicht wurden. Dort unternahm er es, diese Erkenntnisse einzulösen. Da sie freilich erst soviel später veröffentlicht wurden [35], konnten sie keine direkte Wirkung etwa auf Burckhardt haben, um nur ihn zu nennen. Sie zeigen aber gleichwohl, worauf es Ranke ankam, wie er sich die Lösung dieses Problems vorstellte. Und davon wurde gewiß auch in Vorlesungen

[34] H.A. KORFF, *Geist der Goethe-Zeit*, 4 Bde., Leipzig 1964⁴. – Wie etwa Schlegel meinte: «Die Wissenschaft von der Kunst ist ihre Geschichte», hielten auch andere dafür, daß insbesondere die italienische Kunst am Beginn der Moderne solcherart zu enschlüsseln sei.

[35] L. VON RANKE, *Zur Geschichte der italienischen Poesie*, 1835 vorgetragen, 1837 publiziert; *Zur Geschichte der italienischen Kunst*, 1878.

berichtet. Ich darf daher auch hier versuchen, durch einige Zitate den gemeinten Zusammenhang zu verdeutlichen.

So schreibt er im Vorwort zur *Geschichte der italienischen Poesie:*

«Da aber, wo das Leben ist, wechseln die Weltalter. – Ich weiß nicht, ob irgend noch ein ander Mal solche Umwandlung eintrat, in einer so kurzen Periode so durchgreifend und vollständig, wie diejenige ist, welche das Mittelalter von der modernen Zeit trennt. Ein Gefühl derselben dringt sich bei der ersten Bekanntsschaft auf. Je mehr man eingeht, desto deutlicher nimmt man eine andere Welt der Gedanken wahr, eine abweichende Form des Ausdrucks, einen verschiedenen Kreis und Zusammenhang mit jener geistigen Tendenz, welche alle Hervorbringung beherrschen, einen anderen Himmel, wenn wir so sagen dürfen, eine andere Erde.

Es wäre unstreitig ein sehr würdiges und Ruhm versprechendes Unternehmen, diese Umwandlung allseitig und in ihrem inneren Gange zu beobachten; allein in demselben Grade ist es auch schwierig und weit aussehend. Wer will es wagen, das Werden zu beschreiben? Wer will den Quellen des geistigen Lebens und den geheimen Zuflüssen seines Stromes, den Lauf desselben entlang, nachforschen?» [36]

Dennoch versuchte es Ranke, unbeschadet dieser ein wenig schwülstig allgemeinen, ungenauen Fragesätze. Immer wieder behandelte er das Problem, inwieweit die neue Sicht der Renaissance – die er zwar nicht so nennt – von der des Mittelalters unterschieden sei. Das war die eigentliche Frage, und Ranke vertrat entschieden die Auffassung, daß sich damals ein Unterschied einstellte. Gewiß, dabei bestanden durchaus Probleme, die noch zu lösen und zu erkennen waren. Sie bestimmten schließlich noch lange nach ihm – vielfach bis zum heutigen Tag – die Diskussionen über die Bedeutung von Renaissance und Humanisten. Insbesondere die Anhänger einer Kontinuitätstheorie, die Verkünder mittelalterlicher Renaissancen wären in diesem Zusammenhang zu erwähnen.

Sachverhalt und Beobachtung können kurz etwa folgendermaßen beschrieben werden: vielfach wurde im Mittelalter wie in der Renaissance den gleichen Vorgaben, den gleichen antiken Autoren gefolgt. Es bestanden die gleichen literarischen Muster und Topoi fort. Es gab zunächst nur wenig neue, bisher unbekannte Texte. Zugleich sollte sich aber – wie Ranke meinte – in der Renaissance ein neues Weltverständnis herausgebildet haben. Wie war das zu verstehen? Immerhin mußte das geklärt werden, was auch Ranke

[36] *SW* 51-52, S. 158 f.

offensichtlich bewußt war. Ein weiteres Zitat mag dies verdeutlichen.

«In Italien, wo man in den beiden gebildetsten Staaten Kaufleute zu Herren geworden sah, wo man alle Wissenschaften aus dem Alten erlernte,... konnten jene Sagen [mittelalterliche Sagen und Märchen] wenigstens von denen, die an Richtung und Bildung ihrer Zeit lebendigen Antheil nahmen, nicht mehr in dem Sinn vorgetragen werden, in welchem sie erfunden waren; es war unmöglich, daß jenes ritterliche, bewaffnete Christenthum ferner in dem idealen Licht erschien, das ihm die Sagen gaben: die mit Gewalt eindringenden antiken Autoren mußten einen Einfluß auf die Behandlung ausüben...» [37]. Die «Mythe des Mittelalters, naive Darstellung, sinnlicher Reiz, Abwechslung sind vernichtet. Dagegen sind die Fiktionen des Altertums, sozusagen, zur Alleinherrschaft gelangt, der Bezug auf die Gegenwart erhellt sich; die Darstellung ist auf Reflexion gegründet und strebt nach rhetorischem Glanze...» [38].

Es ist die für Italien entscheidende Epoche; Ranke spricht von der «in dem Leben eines Volkes, in dem die Lösung einer literarischen, einer poetischen Aufgabe eine allgemeine Nationalangelegenheit» [39] geworden sei. Das erklärt ihm zugleich die außerordentliche Bedeutung, die bereits die Zeitgenossen den großen Künstlern beimaßen, die hohe Wertschätzung, die sie öffentlich genossen. Sie verkörperten damals die beste Seite eines italienischen Nationalgeistes, waren zugleich aber auch universell. «Übrigens kommt man an einen Punkt, wo die Entwicklung nicht mehr national, sondern ganz universell ist» [40] – schrieb er seinem Bruder aus Rom.

Indem diese Kunst sich allmählich von der Einbindung in kirchlich-christlichen Dienst löste, zunehmend von religiösen Zwecken absah, vollzog sie auf ihre Weise den Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit, von der inhaltlichen Einheit hin zur modernen europäischen Vielfalt. Folgerichtig waren die damaligen künstlerischen Ereignisse prägend, aussagekräftig und vielfach entscheidend für die allgemeinen Verhältnisse in Italien, oder wie Ranke formulierte: «Der wichtigste Moment für die Kunstgeschichte ist auch für Politik und Historie von höchster Bedeutung» [41]. Also alle sind sie Ausfluß des gleichen, des nämlichen

[37] L. von Ranke, *Zur Geschichte der italienischen Poesie* (Ausg. Dove), S. 177.

[38] *Ibidem,* S. 215.

[39] *Ibidem,* S. 216.

[40] *SW* 53-54, S. 234.

[41] L. von Ranke, *Zur Geschichte der italienischen Poesie,* S. 278.

Zeitgeschehens. Insoweit sind auch die Kunstwerke Ausdruck ihrer politischen Bedingung.

Im Blick auf Tizian schilderte das Ranke wie folgt:

«Die Bewegung geht von innen hervor nach außen; doch ist sie ganz von der Idee des Schönen beherrscht. Dies – das höchste anstrebende Sinnen –, das im übrigen Italien mit allen Schwankungen der Ereignisse und der öffentlichen Stimmung zu kämpfen hatte, fand nun in dem ruhigen, auf sich selbst angewiesenen, sich selber gleichen Venedig eine besondere Stätte der Entwicklung. Hier, wo die Wogen der Weltbewegung minder gewaltsam brandeten, gelangte er zu einem eigentümlichen Ausdruck» [42].

Die Betrachtung der Kunst führt also zur gleichen Einsicht in historische Zusammenhänge wie die des politischen Geschehens. Es ist ihr, so stünde zu schließen, ist nur der rechte Autor vorhanden, gleiche Aufmerksamkeit und gleiches Gewicht zuzuerkennen wie der politischen Geschichtsschreibung. Der Moment von Italiens Schwäche, der Beginn seiner Zerrissenheit, sieht das Land zugleich auf dem Höhepunkt seiner «nationalen» Kultur. Darin wird sie gar universell und kann insoweit – freilich nicht auf dem politischen Gebiet, sondern dem künstlerischen – prägend für ganz Europa sein. In seinem Essay zu Savonarola formuliert Ranke:

«Wenn man die Mächte des inneren Lebens erwägt, welche in dieser Epoche aufeinander wirkten, so repräsentiert das Haus Medici die Richtung einer universalen Kultur, die auf dem Wege der eben erneuerten Studien des klassischen Alterthums die geistige Welt umzubilden im Begriff war. Die Kunst, die sich eben von dem herkömmlichen Typus entfernte, um das allgemeinen Menschliche zu fassen; die Poesie, welche indem sie die alten Stoffe behandelte, sich doch zugleich in einem Gegensatz zu denselben warf; die Philosophie, die das Christentum mit dem Platonismus zu vereinen suchte, – alles beruht auf dem nämlichen Moment der Autonomie des Geistes, die sich der christlichen Religion und Kirche nicht zwar entgegensetzt, aber, an ihr festhaltend, aus den Regionen der Scholastik zu entkommen und anstelle derselben eine freiere, den eingeborenen Ideen des menschlichen Geistes homogene Auffassung zu setzen strebt...» [43].

Zu einer allgemeinen Herrschaft seien diese Tendenzen zwar nicht gekommen, fügt Ranke noch hinzu, die Renaissance-Kultur, die der Humanisten, hatte immer etwas auch Elitäres. Das Volk verblieb, da es «des vollen religiösen Glaubens nie entbehren» könne, der Kirche auch weiterhin verhaftet.

[42] L. VON RANKE, *Zur Geschichte der italienischen Kunst*, S. 289.

[43] *SW* 40-41, S. 222 f.

Vieles von dem erinnert doch stark an Jacob Burckhardt, und gewiß ließen sich auch noch andere Autoren in diesem Zusammenhang namhaft machen. Insoweit kannte, beschrieb und analysierte Ranke, wenn auch zumeist nebenher, diese Phänomene.

Um exakt zu analysieren, woher ihm solche Einsichten zuwuchsen, müßte man noch darauf eingehen, welche zeitgenössischen oder in seiner Zeit geläufigen Reiseführer, Traktate, ästhetische Schriften, literarische Diskussionen Ranke gekannt hatte. Aber auch das würde nur bedingt erklären, warum und weshalb er solcherart formulierte, wie er es tat. Daß er die Sache, um die es geht, gut kannte, insoweit gewiß auch Burckhardts *Kultur der Renaissance* schätzte, liegt auf der Hand. Sucht man abschließend nochmals die wichtigsten Punkte unserer Fragestellung zusammenzufassen, so wären folgende zu nennen:

Ranke kannte keine weltgeschichtliche Epoche, die er 'Zeitalter der Renaissance nannte. Eine kunsthistorische kannte er wohl oder besser gesagt, eine kulturhistorische. Von Giotto bis zu Raphael und Michelangelo reicht sie ihm in der Kunst, von den frühen Communen bis zum Zusammenbruch der italienischen Staatenwelt zu Beginn des 16. Jahrhunderts historisch. An einzelnen Plätzen erhielt sich darüberhinaus etwas von diesem Geist, wenngleich im Wiedererstarken des gegenreformatorischen Papsttums im allgemeinen die Krisis des selbständigen Italiens begann.

In der Analyse der Kunst und Dichtung der Zeit zwischen ca. 1300 und 1550 ließen sich seiner Meinung nach durchaus die gleichen Gründe aufzeigen, die nämlichen Erkenntnisse gewinnen, die er im politischen Umfeld namhaft zu machen wußte, um den Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit zu erklären. Ein solches Unternehmen wäre als Kulturgeschichte in politischer Absicht zu bezeichnen. (In ihrer essentiellen Seite, ihrer künstlerischen Qualität – um dies nochmals anzumerken – verweisen diese Phänomene naturgemäß über eine nationale, historische Zuordnung ins Universelle hinaus!) Für Italien bedeutete eine solche Analyse zugleich die Entdeckung des Eigenen, des Beitrags der italienischen Nation zum europäischen Geistes- und Mächtekonzert. Eine solche Geistes- und Kulturgeschichte müßte und könnte die fehlende politische Nationalgeschichte ersetzen, die im damaligen Italien eben, verglichen mit anderen europäischen Staaten zu dieser Zeit nicht vorhanden war, nicht vorhanden sein konnte. Jacob

Burckhardt, so könnte man sagen, wie auch alle diejenigen, die in seiner Nachfolge stehen, haben diese Auffassung Rankes dann eingelöst.

Interpretazioni del Rinascimento: Balbo e Romagnosi

di *Michele Ciliberto*

1. Sull'importanza della storiografia italiana dell'Ottocento ha richiamato per primo l'attenzione Benedetto Croce nella sua *Storia della storiografia italiana del secolo XIX* (pubblicata per i tipi di Laterza nel 1921, ma uscita sulla «Critica» fra il 1915 e il 1920) [1]. A questo lavoro – con cui Croce si propone in modo esplicito di colmare una lacuna lasciata aperta, a suo giudizio, dal Fueter – risalgono motivi critici e modelli interpretativi divenuti col passar del tempo luoghi comuni storiografici. Ne cito, per brevità, qualcuno: l'Ottocento, specie nella prima parte, è stato il «secolo della storia»; è allora che declina la storiografia di matrice illuministica, della quale sopravvivono solamente pochi, anacronistici esponenti; massimi rappresentanti della nuova tendenza storiografica sono gli uomini della scuola neo-guelfa (Capponi, Troya, Balbo); nella loro opera essi combinano intimamente ricerca storiografica, ideologia indipendentistica, passione nazionale. E mirano, in primo luogo, alla delineazione di una storia d'Italia entro cui si staglia come periodo fondamentale il Medio Evo. In breve: nella nuova storiografia si intrecciano strettamente *historia rerum gestarum* e *res gestae;* nuova filosofia e nuova filologia; Vico e Muratori, sullo sfondo di una rivendicazione programmatica dell'età di mezzo. Se, come diceva Croce, ogni vera storia è autobiografia [2], il Medio Evo è l'archetipo effettivo della coscienza nazionale e storiografica

[1] B. CROCE, *Storia della storiografia italiana nel secolo decimonono,* Bari 1964 (in particolare I, pp. 119 ss.). L'opera composta nel 1914-15, era «stata pubblicata capitolo per capitolo» nella rivista «La Critica» (XIII-XVIII, 1915-1920), e ora – precisa Croce nel maggio del 1920 – viene ristampata in forma alquanto più breve, tolti o compendiati molti brani testuali che nei fascicoli della rivista riferii per disteso, quasi per costringere a leggere scrittori nostri a torto negletti».

[2] B. CROCE, *Il carattere della filosofia moderna,* Bari 1963, pp. 154-157. Il tema – fondamentale in tutti i sensi – era stato al centro anche della riflessione filosofica diltheyana. Cfr. W. DILTHEY, *Critica della ragione storica,* introduzione e traduzione di P. Rossi, Torino 1969², pp. 304 ss.

italiana della prima metà dell'Ottocento.

Tutto ciò non stupisce. Il Medio Evo non è categoria esauribile nei canoni della buona storiografia accademica. Neppure è categoria autonoma, isolabile, sul piano genetico. Fin dalle origini è connessa all'affiorare, e poi all'imporsi, del mito e del concetto di Rinascimento [3]. Se periodizzare vuol dire interpretare [4], a seconda del primato dell'uno o dell'altro – e dell'arco di tempo in cui sono compresi –, Medio Evo e Rinascimento delineano opposte visioni dell'uomo, della società e delle strutture e dei caratteri fondamentali della «modernità». L'uno o l'altro si affermano o declinano quando si sviluppano o tramontano quelle categorie di «coscienza moderna» e di «mondo moderno» che in essi si sono lungamente – e polarmente – espresse. Sono processi che non attengono solo al mondo storiografico. Riguardano anzitutto il mondo storico, e le crisi e le trasformazioni che in modi complessi l'investono e lo scuotono. Ma si sa: tra storia e storiografia non si danno rapporti simmetrici, corrispondenze lineari. Sta proprio qui, del resto, la ragione della permanenza – e della resistenza – di concetti come questi, e del loro perdurante intreccio strutturale [5]. È quello che puntualmente si riscontra anche nella prima metà dell'Ottocento. Discutendo del Medio Evo, gli storici neo-guelfi prendono, al

[3] E. GARIN, *Età buie e rinascita: un problema di confini,* in E. GARIN, *Rinascite e rivoluzioni* (Movimenti culturali dal XVI al XVIII secolo), Bari-Roma 1975, pp. 3-38. Su questi temi si veda sempre E. GARIN, *La cultura del Rinascimento,* Milano 1988, che costituisce la riedizione con aggiunte e integrazioni del testo già uscito in versione tedesca nel 1964 (*Propyläen-Weltgeschichte. Eine Universalgeschichte* hrsg. von G. MANN - A. NITSCHKE, Berlin-Frankfurt-Wien 1964, VI, pp. 429-534) e in versione italiana nel 1967 (Bari, più volte ristampata). Utile è anche il volume di C. VASOLI, *Umanesimo e Rinascimento,* Palermo 1972.

[4] D. CANTIMORI, *La periodizzazione del Rinascimento,* in D. CANTIMORI, *Studi di storia,* Torino 1959, pp. 340 ss. In particolare cfr. pp. 340-341: «È un fatto – scrive Cantimori – che le periodizzazioni vengono usate da tutti gli storici; alcuni accettano quelle tradizionali e scolastiche o come schemi più o meno comodi, o come mezzi di espressione, formule e simboli d'uso comune sui quali non si riflette; altri ne propongono di proprie, in corrispondenza della loro concezione generale dello svolgimento storico in generale o in particolare; la differenza fra il primo gruppo e i secondi sta nel fatto che i secondi sono consapevoli dell'operazione compiuta, del carattere 'interpretativo' o 'filosofico' della periodizzazione, mentre i primi non ne sono consapevoli».

[5] Ho più estesamente insistito su questo tema nella premessa alla ristampa del mio lavoro *Il Rinascimento. Storia di un dibattito,* Firenze 1988².

tempo stesso, posizione sul Rinascimento.

Naturalmente in sede storica contano, anzitutto, le differenze. Oggi l'asse della storia europea tende a rispostarsi fortemente e nuovamente verso il Medio Evo, mentre si distanziano e declinano l'educazione e la cultura «classiche» [6]. Ma l'immagine dell'età di mezzo che attualmente si diffonde – e diventa quasi senso comune attraverso i mezzi di comunicazione di massa – non ha nulla in comune con il «mito» del Medio Evo degli uomini della prima metà dell'Ottocento e con il loro drastico rifiuto del Rinascimento. All'opposto: tra la prima e i secondi c'è una distanza radicale, germinata da un motivo storico preciso. Di fatto, oggi stanno venendo completamente meno tutti i punti di riferimento ideologici e politici di quella coscienza storiografica. Anzitutto s'offusca e declina il principio dello «stato-nazione», che della storiografia neoguelfa costituisce il vero e proprio fondamento politico: culturale, e la prima ragione della sua originalità storica e ideale.

2. Alle spalle del lavoro di uomini come Balbo, Troya, Capponi stava il forte dibattito che intorno al concetto di Medio Evo e di Rinascimento si era venuto svolgendo lungo tutto il Settecento in Italia e in Europa [7]. S'impongono allora soprattutto tre posizioni, destinate a influenzare in profondità la discussione sia sul terreno storiografico che su quello filosofico-storico [8].

Nel *Discorso preliminare all'Enciclopedia* D'Alembert costruisce la categoria di «mondo moderno» incardinandola da un lato nel Rinascimento italiano («l'aurora»), dall'altro nel secolo dei lumi («il sole interamente apparso all'orizzonte»). Nel '400 comincia in Italia un movimento ascendente della storia europea, culminato, secondo un intrinseco ritmo progressivo, nell'età delle *lumières*. È la prima posizione in campo [9]. Da essa prende le mosse Rousseau

[6] Cfr. per questo le lucide osservazioni di A. MOMIGLIANO, *Tra storia e storicismo*, Pisa 1985 (si veda in particolare la prima parte: «Dalla storia universale all'insegnamento della storia», pp. 9-96).

[7] Per un'ampia ricostruzione di questo dibattito è prezioso il volume di C. VASOLI, *Umanesimo e Rinascimento*, cit., specialmente pp. 72 ss.

[8] E. GARIN, *La cultura del Rinascimento*, cit., pp. 6 ss.

[9] J. LE ROND D'ALEMBERT, *Discours préliminaire à l'Encyclopédie* in *La filosofia dell'Illuminismo*, Bari 1966, pp. 91 ss. Sulle posizioni di D'Alembert – e in genere sulla discussione francese intorno al Rinascimento nel '700 – sono fondamentali le

nel *Discorso sulle scienze e sulle arti* (uscito nel 1750, un anno prima del testo di D'Alembert, nel quale erano genialmente sistemati motivi critici ampiamente circolanti). E con due sole mosse ne rovescia i fondamenti. Accetta lo schema illuministico sul punto dell'opposizione tra Rinascimento e Medio Evo. Ma, al tempo stesso, ne capovolge il senso dal punto di vista del giudizio di valore. Il Rinascimento costituisce una svolta rispetto ai secoli «barbari»; ma è stato fatale allo svolgimento della vera civiltà. Scindendo apparenza e realtà, la «rinascita delle scienze e delle arti» ha distolto l'uomo dalla virtù, e l'ha reso servo del potere. L'epoca moderna ha intrinsecamente corrotto l'umanità. Se è vero che Rinascimento e Illuminismo si situano all'interno di un ciclo unitario, essi rappresentano stadi di un universale processo di corruzione del genere umano [10]. È da questa posizione che, a sua volta, muove Herder nelle pagine di *Ancora una filosofia della storia per l'educazione della umanità*. Ma radicalizzando ulteriormente la tesi di Rousseau. Prima che il valore, Herder contesta frontalmente il fatto del Rinascimento. Quel fiore, sia pure corrotto, non è mai effettivamente germinato. È solamente una costruzione artificiosa della *raison* illuministica. Non solo: alle radici di quanto di meglio presenta il nostro mondo sta il Medio Evo, non il Rinascimento; stanno quei secoli «barbari» che hanno rinvigorito e rinsanguato l'umanità europea squassata dalla crisi dell'Impero romano. Da essi, infine, è scaturita una nuova visione dell'uomo, della vita, delle relazioni nella comunità originaria, naturale, organica [11].

Sono posizioni che andrebbero analizzate una per una, e anche schiarite nei loro rapporti reciproci. Ma qui interessa determinare, e solo per abbozzo, un punto generalissimo. Se questi sono i grandi orientamenti della discussione europea settecentesca, la storiografia italiana della prima metà dell'Ottocento si muove su

pagine di F. SIMONE, *Il Rinascimento francese. Studi e ricerche*, Torino 1965^2 (con particolare riguardo alla seconda parte: «Nuovi contributi alla storia del termine e del concetto di Rinascimento», pp. 257-439).

[10] J.J. ROUSSEAU, *Discours sur les sciences et les arts*, in J.J. ROUSSEAU, *Scritti politici*, introduzione di E. GARIN, Bari 1971, I, pp. 9 ss.

[11] J.G. HERDER, *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit*, in J.G. HERDER, *Ancora una filosofia della storia per l'educazione dell'umanità*, a cura di F. VENTURI, Torino 1951. Sulla posizione di Herder sono importanti le notazioni di E. GARIN, *Età buie e rinascita: un problema di confini*, cit.

un'onda assai diversa. Respinge il modello delineato da D'Alembert e l'idea di «mondo moderno» messo a fondamento del *Discorso preliminare*. Ma non accede alle posizioni di Herder. Anzi. Il Medio Evo di Cesare Balbo e di Carlo Troya è incentrato sulla critica radicale della «barbarie» germanica, e sul riscatto programmatico della esperienza storica e civile, universale, dei Comuni italiani [12]. Nonostante il loro limite intrinseco – non riuscirono mai a diventar Repubbliche in modo organico – sono essi il fulcro decisivo della età di mezzo. Ovviamente è qualcosa di più di un contrasto – o di una *querelle* – di tipo storiografico. Affiorano opposti mondi storici, tradizioni e strutture nazionali sentite in modo antagonistico. E ciò agisce nel senso di un drastico, programmatico, distanziamento. Più complesso risulta, invece, il rapporto con Rousseau, del quale è netta l'incidenza – e non solo nel caso di Balbo, su cui appare documentabile fin dagli anni giovanili. Ma questo, a ben vedere, non stupisce. La critica «moralistica» di Jean Jacques travalica il piano storiografico, e anche il terreno della interpretazione del Rinascimento (dove pur agisce fortemente, e fino al De Sanctis) [13]. Oltre il mondo storiografico tocca, appunto, originari fondamenti etico-politici. E qui traccia, e delimita, zone di consenso.

3. Ma, come s'è accennato, la storiografia italiana della prima metà dell'Ottocento si muove, in generale, su linee differenti da quelle della discussione settecentesca. È un altro il suo problema fondamentale. Attiene anzitutto al nodo dello Stato-nazione, della indipendenza, e al tema – strettamente connesso – della condizionalità politica ed etico-politica della cultura. Sono i temi ideologici, storiografici e politici intorno ai quali la storiografia neo-

[12] B. CROCE, *Storia della storiografia italiana nel secolo decimonono,* cit., I, pp. 127 ss.

[13] Su De Sanctis e il Rinascimento cfr., in generale, il saggio fondamentale di D. CANTIMORI, *De Sanctis e il Rinascimento,* in D. CANTIMORI, *Studi di storia,* cit., pp. 321 ss. Per una esemplificazione della varietà – e della complessità – delle fonti della *Storia della letteratura italiana,* cfr. G. AQUILECCHIA, *Il capitolo desanctisiano sulla «nuova scienza»,* in G. AQUILECCHIA, *Schede di italianistica,* Torino 1976, pp. 285 ss. Per una rinnovata interpretazione della posizione di De Sanctis sul Rinascimento cfr. ora M. PALADINI MISITELLI, *Il punto su De Sanctis,* Roma-Bari 1988 (con puntuali riferimenti ai saggi di G. SAVARESE, *De Sanctis e i problemi dell'Umanesimo* e di F. TATEO, *Il realismo critico desanctisiano e gli studi rinascimentali,* entrambi raccolti in *F. De Sanctis e il realismo,* Napoli 1978, I).

guelfa ha costituito in Italia una t r a d i z i o n e di lungo periodo e di peso straordinario, oltre ogni immaginabile confine. Sono, appunto, i «problemi» di Cesare Balbo, che da essi – lo vedremo – è indotto a valorizzare, sintomaticamente, il Quattrocento, visto come il secolo nel quale «politica» e «cultura» si sono connessi in modo organico, intrecciandosi ai processi coevi di accentramento statale e di indipendenza dell'Italia dagli stranieri, dai «barbari». Sarebbe interessante discutere oggi queste posizioni, nel pieno della crisi degli Stati-nazione e del progressivo dissolvimento di realtà nazionali storicamente consolidate. E, su questo sfondo, altrettanto interessante potrebbe essere l'analisi di un modello interpretativo che ha pesato a lungo e, con forza, sia sul piano etico-politico che su quello strettamente storiografico. L'elogio del Quattrocento – e la condanna simultanea del Cinquecento, interpretato come «elegantissimo baccanale di colture» [14] – si connettono geneticamente alla visione della indipendenza nazionale e della unità politico-statale quali «strutture» fondamentali della «costituzione» interiore di un popolo moderno. Senza stato non c'è nazione, né è possibile scriverne la storia (sintetizzerà Croce, a proposito della storia d'Italia) [15]. Allo stesso modo, senza «condizionalità» etico-politica non germina vera cultura: ci sono decadenza, corruzione, l' «uomo del Guicciardini» (per riprendere una categoria desanctisiana assunta e sviluppata da Gramsci nei *Quaderni*) [16]. S'è detto: è una t r a d i z i o n e critica e ideale arrivata fino a noi, incidendo su culture politiche diverse, perfino opposte, rispetto a quella che per prima l'ha definita, strutturata, diffusa. Ma, forse, varrebbe la pena oggi di chiedersi quanto sia fecondo questo modello interpretativo di ascendenza «machiavelliana» (per intendersi, sommariamente). Fecondo, s'intende, sul piano s t o r i c o: in relazione ai caratteri, e alle condizioni, dell'Italia nella prima metà del Cinquecento. Senza nulla togliere, dunque, al significato e al valore del punto di vista s t o r i o g r a-

[14] C. BALBO, *Sommario della storia d'Italia,* Firenze 1937.

[15] B. CROCE, *Storia d'Italia dal 1871 al 1915,* Bari 1964 (1928^1). Sul lavoro di Croce cfr. G. SASSO, *La «Storia d'Italia» di Benedetto Croce. Cinqut'anni dopo,* Napoli 1979.

[16] Mi sono soffermato su questo tema nella relazione introduttiva al seminario «Umanesimo, Rinascimento e Riforma in Gramsci», organizzato presso il Centro di Ecumene nei giorni 22-25 maggio 1987. Il testo – non rivisto – è ora raccolto in *Umanesimo, Rinascimento e Riforma in Gramsci,* in «Ecumene Quaderni», III, 1987, pp. 7-21 (in particolare pp. 18 ss.).

f i c o elaborato dalla cultura italiana negli anni del Risorgimento.

Si è fatto sopra il nome del Guicciardini, generalmente maltrattato lungo tutto l'Ottocento (e oltre, fino a Gramsci) [17]. E da tutti, in genere, su basi di tipo morale e moralistico. Quel giudizio, lo sappiamo, era storicamente infondato, in tutti i sensi [18]. Ma è anche sui caratteri, e i fondamenti, di quelle valutazioni che oggi occorre liberamente interrogarsi. E prima di tutto sulla legittimità e sulla congruenza storica di un concetto di «crisi» e «decadenza» destinato a così larga e duratura fortuna, anche lungo il Novecento [19]. Ovviamente, sono problemi che travalicano il tema affrontato in queste pagine. Ma sono importanti, e andranno affrontati in modo analitico su entrambi i piani: su quello s t o r i c o e su quello s t o r i o g r a f i c o. Mai come in questo caso la distinzione tra *res gestae* e *historia rerum gestarum* risulta essenziale per individuare il «problema», e metterlo a fuoco [20].

4. Coerentemente al quadro sopra descritto – cui conviene tornare – nel suo lavoro Cesare Balbo si concentra in modo programmatico sull'età di mezzo, vista come centro di quel «poema» storiografico che tutti, allora, intendono scrivere. Ma il Medio Evo presentato nel *Sommario della storia d'Italia* non è solo un fascio di luce. Al contrario. Risulta pieno d'ombre, ed è segnato da un limite costi-

[17] Cfr. A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere,* edizione critica dell'Istituto Gramsci, a cura di V. GERRATANA, Torino 1975, I, pp. 294, 677; II, pp. 762, 956-957, 1325; III, pp. 1814-1815, 2227. Per una discussione serrata di questo tipo di posizioni cfr. R. RIDOLFI, *L'uomo del Guicciardini cento anni dopo «L'uomo del Guicciardini»,* in *Studi guicciardiniani,* Firenze 1988, pp. 225 ss.

[18] Un eccellente contributo al rinnovamento della ricerca guicciardiniana è nel volume *Francesco Guicciardini 1483-1983,* nel V centenario della nascita, Firenze 1984 in cui sono contenuti saggi di studiosi come G. Sasso, F. Gaeta, N. Rubinstein, P. Jodogne, G. Nencioni, E. Cochrane).

[19] Sono superflue indicazioni bibliografiche, in questo caso. Da Croce a Gentile, da Cantimori a Chabod; da Garin a Banfi, il tema della «decadenza» – variamente affrontato a tematizzato – è uno dei motivi essenziali della ricerca storiografica e filosofica del '900 italiano, con particolare riferimento al periodo dell'Umanesimo e del Rinascimento.

[20] Su questo nodo critico, sia pur da un punto di vista determinato, sono rilevanti le osservazioni di D. CANTIMORI, *Storia e storiografia in B. Croce,* in D. CANTIMORI, *Storici e storia. Metodo, caratteristiche e significato del lavoro storiografico,* Torino 1971, pp. 397 ss. (Il testo risale al 1966).

tutivo. Per Balbo c'è, anzitutto, un elemento fondamentale da notare: in Italia, già intorno all'anno Mille, si costituiscono nuove, moderne forme di governo «con un magistrato supremo di 3,6 o 12 consoli, un consiglio minore o c r e d e n z a, e uno maggiore od a-d u n a n z a di tutti i cittadini» [21]. E senza dubbio «questo nome, questo ufficio, questo governo, diedero alle città italiane quel compimento di libertà ch'elle ebbero poi, poco più poco meno, in tutti i lor secoli di libertà» [22]. Ma quel compimento fu «pur troppo insufficiente», quella libertà non fu «mai compiuta», e perciò si «rifece soggetta or ai conti, marchesi, o duchi antichi, or ad usurpatori o tiranni, e sempre al signor sommo feodale straniero, l'imperatore» [23]. Insomma – e qui il limite fondamentale della nostra storia comunale – quella l i b e r t à non divenne mai i n d i-p e n d e n z a dallo straniero, dal «barbaro invasore». Germina da questa insufficienza la nostra decadenza. E da essa derivano anche le differenze essenziali della storia nazionale italiana rispetto a quella di altre, più progredite, nazioni europee. Introducendo un altro tipico motivo osserva nel *Sommario* : «in Italia dove il Principe era straniero e lontano, odiato e disprezzato, i Comuni appena sorti sciolsero la monarchia, senza saper fondare né una né molte repubbliche, vere di nome e di fatto, ben equilibrate e interamente indipendenti»; altrove, invece, dove erano «principi nazionali e vicini, e così amati o temuti, i Comuni e i popoli nuovamente sorti non pensarono mai a sciogliere le monarchie, non pensarono ad altro se non ad entrarvi essi, ad ottenervi lor parte di governo; e l'ottennero entrando ne' parlamenti antichi, facendovi uno stato terzo (talora anche un quarto) oltre ai due primi e fin allor soli» [24]. Di qui, e per intrinseca necessità, sorse quel governo rappresentativo che, a s s e n t e in Italia per le ragioni dette, costituisce, invece, per Balbo, «il più perfetto, il più civile, il più progredito tra tutti gli inventati o provati mai, il solo conforme alla civiltà

[21] C. Balbo, *Sommario della storia d'Italia,* cit., p. 217. Per un penetrante ritratto di Balbo cfr. W. Maturi, *Interpretazioni del Risorgimento. Lezioni di storia della storiografia,* Prefazione di E. Sestan, aggiornamenti bibliografici di R. Romeo, Torino 1962, al quale si rinvia anche per il ricco apparato bibliografico. Su Balbo e il Rinascimento si veda C. Vasoli, *Umanesimo e Rinascimento,* cit., pp. 151 ss.

[22] C. Balbo, *Sommario della storia d'Italia,* cit.

[23] *Ibidem,* pp. 217-218.

[24] *Ibidem,* pp. 219-220.

presente e futura, il solo destinato a trionfarvi e a farla trionfare» [25]. L'Italia comunale è stata dunque al centro di un processo contraddittorio, entro cui s'intrecciano elementi di sviluppo e insufficienze radicali, progressi e arretratezze. Sta qui la ragione di quello che a prima vista può sembrare un paradosso: proprio nel momento del massimo splendore cominciano a delinearsi caratteristiche differenze di svolgimento storico che hanno fatto dell'Italia un caso specifico nel quadro della generale storia dell'Europa. Da un lato indipendenza, governo rappresentativo, monarchia nazionale (insomma, il modello inglese, culla, per Balbo, della modernità); dall'altro a s s e n z a di indipendenza, a s s e n z a di governo nazionale, a s s e n z a di rappresentanza politica. Insisto volutamente su questo lemma: assenza. Quella che Balbo delinea in queste pagine è, appunto, una caratteristica i d e o l o g i a d e l l ' a s s e n z a, destinata anch'essa a vari e duraturi sviluppi, a incidere a fondo nella costituzione delle culture politiche italiane dell'Ottocento e del Novecento, a riaffiorare periodicamente, nel quadro di un ricorrente giudizio sull' «arretratezza» e l' «incompiutezza» della storia italiana [26]. «Noi – insiste Balbo – siamo nelle condizioni delle nazioni nuove che debbono imparare poco meno che tutto da quelle che le precedettero in civiltà. E aggiunge: «siamo tuttora quella fra tutte che ha più bisogno di imparare la libertà rappresentativa; perciocché ormai, dall'ultimo tentativo in qua, non è più, come sperammo, l'indipendenza che ci possa dare la libertà, ma la libertà che sola ci può condurre alla indipendenza» [27].

È un passaggio sul quale conviene riflettere, anche alla luce di quanto più avanti si dirà a proposito del giudizio sul Quattrocento. Il nesso tra analisi storica e prospettiva politica resta fermo. Ma si complica su un nodo delicatissimo. Quella che era apparsa l' a s s e n z a fondamentale della nostra storia, diventandone effettivo criterio esplicativo – l'indipendenza – si situa all'interno di un quadro più vasto, entro cui spicca come motivo dominante, il prin-

[25] *Ibidem.*

[26] Per un esempio di questa impostazione si veda il libro di C. POGLIANO, *Piero Gobetti e l'ideologia dell'assenza,* Bari 1976. Giudizi sintomatici di Gobetti su Balbo si leggono ora in P. GOBETTI, *Scritti storici, letterari e filosofici,* a cura di P. SPRIANO, con due note di F. Venturi e V. Strada, Torino 1969, specialmente pp. 172 ss.

[27] C. BALBO, *Sommario della storia d'Italia,* cit., pp. 221-222.

cipio della libertà. Di fatto qui muta, in modi complessi, il rapporto tra indipendenza e libertà che distingue tanta parte delle analisi e dei giudizi storiografici espressi nel *Sommario,* anche a costo – si vedrà – di non trascurabili aporie, proprio nelle parti che più direttamente ci riguardano. Distanziando passato e presente la critica di Balbo si trasforma in programma politico concreto, ponendo problemi nuovi alla coscienza nazionale italiana. E lo fa in positivo e in negativo. All'analisi dei vizi antichi si salda, nel *Sommario,* un programmatico e drastico rifiuto di tutti i vizi capitali della società «moderna»: della repubblica, della eguaglianza, di «que' socialismi e comunismi, che sono barbare idee in barbare parole» [28].

5. Il discorso di Balbo sull'età di mezzo è dunque netto; e getta luce – sia pure per contrasto – sui motivi fondamentali della critica svolta nei confronti del nostro Cinquecento. Ma su questo sfondo problematico non meno interessante risulta il ragionamento svolto intorno a un nesso cruciale a quella data e per quella storiografia. Del resto, insieme a quelli della indipendenza e del governo rappresentativo, la centralità del rapporto tra «politica» e «cultura» è un altro dei grandi miti della storiografia neoguelfa, destinato anch'esso a straordinaria e complessa fortuna, oltre l'Ottocento. «A tutta la cultura generalmente, alle lettere principalmente» sono essenziali – osserva in linea di principio Balbo – «l'indipendenza anche incompiuta, la libertà anche con i suoi inconvenienti e talora eccessi» [29]. Eventualmente essa può giovarsi anche di quegli «accrescimenti di personalità» che sono, invece, fatali allo stato, perché si risolvono in un processo di dissoluzione [30] (e qui è interessante notare, sia pur di passaggio, il trasformarsi di un giovanile – ma pur significativo – atteggiamento alfieriano) [31]. Ma per poter vivere e svolgersi la cultura ha bisogno, anzitutto, di condizioni politiche adeguate: appunto di indipendenza e libertà. La

[28] *Ibidem,* p. 260.

[29] *Ibidem,* pp. 286-287.

[30] *Ibidem,* p. 286.

[31] A questo proposito cfr. il classico lavoro di E. PASSERIN D'ENTREVES, *La giovinezza di Cesare Balbo,* Firenze 1940, pp. 13 ss. nel quale è messo a fuoco anche il complesso rapporto del giovane Balbo con Rousseau (cfr. pp. 21, 54 ss.).

«condizionalità» politica della cultura per Balbo è dunque ineludibile. E netto è conseguentemente (e rousseauianamente) il primato della «civiltà» sulla «cultura», della «politica» sulle «arti» e sulle «lettere». Dal punto di vista degli effetti critici, è un nodo fondamentale. Il giudizio positivo sul Quattrocento al quale si faceva prima riferimento si radica in questa posizione etico-politica, da cui scaturiscono organiche prospettive storiografiche. «Quel secolo – scrive a proposito del Quattrocento – ebbe col secolo ultimo della libertà latina la sorte comune di tramandar tutte educate le grandezze ai due secoli nomati da Augusto e da Leon X» [32]. Ma fu allora, invece, che si ampliarono e si riorganizzarono in modi nuovi gli stati italiani, limitando il tradizionale «sminuzzamento» della penisola. In quel tempo comparvero anche, e s'imposero, «splendidi nomi politici e militari». In sintesi: dalla metà del Quattrocento – e precisamente dall'avvento dello Sforza alla signoria di Milano – incominciò «un periodo, pur troppo breve, non arrivante a mezzo secolo, ma che fu forse il più felice, il più vicino all'indipendenza compiuta, certo il più fecondo di grandezza e splendori che sia stato mai all'Italia, dopo il vero imperio romano» [33]. Grandezza – si noti – sia sul piano politico che su quello culturale: ed è un nesso consapevole, sul quale conviene brevemente richiamare l'attenzione, anche per i problemi che, se non mi inganno, esso porta alla luce. Si legge nel *Sommario* : «in coltura come in politica, la cosiddetta mediocrità del secolo XV si riduce alla prima metà od al primo terzo di esso». Grazie alla pace religiosa e politica, e all'invenzione della stampa, dopo una fase di rallentamento ebbe inizio un periodo di sviluppo e di splendore. Fiorirono uomini come Valla e Bracciolini, Cusano e Pulci, Filelfo, Alberti, Poliziano. E fu allora che nacquero «i maggiori uomini dell'età seguente» [34]. Quello che si continua a chiamare il secolo di Leone X è stato dunque il secolo di Lorenzo il Magnifico. Di più: sul piano della periodizzazione il Quattrocento rappresenta il culmine effettivo della storia iniziata intorno all'anno Mille. E si contrappone frontalmente alla crisi e alla decadenza dell'Italia cinquecentesca. Col secolo XVI inizia un'altra storia.

Di fronte a questi giudizi – e alla periodizzazione che li fonda –

[32] C. Balbo, *Sommario della storia d'Italia,* cit., p. 333.

[33] *Ibidem,* pp. 297 e 317.

[34] *Ibidem,* pp. 347 ss.

colpisce il grado di incidenza e di penetrazione dell'ideologia nazionale e indipendentistica nell'analisi storiografica svolta nel *Sommario*. Ma quello che colpisce più di tutto è la consapevole tensione cui viene sottoposto da questo atteggiamento il punto di vista elaborato dallo stesso Balbo su nodi critici essenziali. Nel *Sommario*, l'abbiamo visto, si batte, con forza e a più riprese, sul nesso tra «politica» e «cultura». E si spiega a questa luce l' «incompiutezza» della nostra storia nazionale, prodotta dallo scarto fra un forte sviluppo sociale e culturale e una persistente debolezza politica e statale. Ma detto questo, Balbo nel *Sommario* allarga, e complica, il discorso. Allora, osserva, l'indipendenza fu riscattata dalla presenza della libertà. E precisa, ponendo un principio essenziale della sua posizione: «...la libertà anche cattiva, anche barbara, disordinata, eccessiva, cadente in licenza, è tuttavia culla più favorevole alla cultura che non possa essere il principio assoluto o feodale». Così stanno le cose, anche sul piano dei fatti: «...in tutti i tempi, in tutti i luoghi le grandi colture furono figlie o d'una libertà legittima, legale, stabilita, o d'una reale quantunque non riconosciuta, o almeno d'una incipiente quantunque non progredita» [35]. L'analisi storica conferma dunque la validità di un principio che, in essenza, appare metastorico e metapolitico: «le colture aver bisogno di libertà, e quasi sempre la libertà aver bisogno di coltura» [36] (si noti di passaggio come questo «quasi» ribadisca il primato della c i v i l t à sulla c u l t u r a, secondo un atteggiamento critico su cui si è già richiamata l'attenzione). Appunto: la libertà – non l'indipendenza, che mancò – fu la condizione del forte sviluppo culturale dell'Italia dei Comuni.

Ma se così stanno le cose, in linea di fatto e di principio, resta difficile comprendere la fioritura di cultura del nostro Quattrocento. Il nesso tra «politica» e «cultura» qui si situa al di là di quella «libertà», che, si è visto, è pur la prima scaturigine in tutti i luoghi di ogni grande cultura. Dal punto di vista critico, è un passaggio assai complesso. Per ragioni politiche cruciali Balbo rivendica con forza il significato positivo dell'età di Francesco Sforza e di Cosimo de' Medici: e non può non farlo – nel quadro del suo ragionamento – se non rivalutando, al tempo stesso, la cultura della loro età. Ma, a sua volta, questo mette necessariamente in discus-

[35] *Ibidem*, pp. 330-331.

[36] *Ibidem*, p. 331.

sione il nesso tra «cultura» e «libertà» prima indicato, e con la forza che si è visto. Resta infatti da comprendere di quale «libertà» sia figlia, nel Quattrocento, quella cultura. E prima ancora si tratterebbe di chiarire cosa significhi in quel Quattrocento «libertà» [37].

È un nodo critico troppo evidente perché Balbo non l'avverta, e non cerchi, a suo modo, d'affrontarlo in modo esplicito:

«noi – scrive a proposito dei processi di unificazione avviati nel Quattrocento, e a giustificazione del suo atteggiamento critico – salutammo siffatte riunioni con compiacimento, senza guari compiangere le garanzie repubblicane perdutesi in quell'opera, senza lamentare i principati sorti sulle loro rovine; perché – sottolinea, a conferma ulteriore dell'evidenza del problema – crediamo che anche nei principati possa esser libertà e felicità; perché ai tiranni e semibarbari di que' secoli ne succedettero di quelli civili, e che van diventando liberi» [38].

Si noti, in questo passo, la periodizzazione e la specificazione («van diventando liberi»), che è una intrinseca limitazione della tesi appena dichiarata (anche nei principati possono esservi «libertà» e «felicità»). Ma lo spiraglio, pur così ristretto, subito si chiude. Non era teorico, né filosofico il «problema» di Cesare Balbo. E neppure la consapevolezza di una possibile aporia era in grado di bloccare il senso e la direzione complessiva della posizione critica che, a oltranza, intendeva porre e sviluppare. All'opposto: proprio a muovere di qui Balbo ribadisce con nettezza il valore esplicativo del principio politico messo a base di tutta la sua analisi, e, conseguentemente, anche della sua rivendicazione dell'età quattrocentesca:

«insomma – scrive senza possibilità di equivoci – noi teniamo l'occhio fermo princi-

[37] È appena il caso di ricordare che proprio su questo tema si è impegnata la migliore storiografia contemporanea sul Quattrocento. Tra i molti lavori spiccano le opere fondamentali di E. GARIN, *L'umanesimo italiano,* Bari 1949 (I edizione tedesca 1947) e H. BARON, *La crisi del primo Rinascimento italiano,* edizione riveduta e aggiornata, Firenze 1970 (1955[1]). Su questi temi critici si vedano, tra gli altri, G. SASSO, *«Florentina libertas» e Rinascimento italiano nell'opera di H. Baron (a proposito di due libri recenti),* in «Rivista storica italiana», LXIX, 1957, pp. 250-276; E. GARIN, *Le prime ricerche di H. Baron sul Quattrocento e la loro influenza fra le due guerre* in *Renaissance Studies in Honor of Hans Baron,* a cura di A. MOLHO - J.A. TEDESCHI, Firenze 1971, pp. LXI-LXX; R. PECCHIOLI, *«Umanesimo civile» e interpretazione «civile» dell'Umanesimo,* in «Studi storici», XIII, 1972, pp. 3-33. Si vedano anche C. VASOLI, *Umanesimo e Rinascimento,* cit., e M. CILIBERTO, *Il Rinascimento. Storia di un dibattito,* cit.

[38] C. BALBO, *Sommario della storia d'Italia,* cit., p. 354.

palmente al bene di tutte insieme le terre italiane, e ...tenendo sempre più impossibile la riunione totale di esse, noi stimiamo sommo bene lo sminuzzamento quanto minore, le riunioni quanto maggiori sieno possibili» [39].

Concludendo: la civiltà, intesa in primo luogo come indipendenza nazionale, può subordinare a sé anche l'intrinseco principio animatore di ogni vera cultura.

6. Se questo è il fondamento etico-politico dell'analisi storiografica di Balbo si comprende agevolmente il rifiuto senza appello dell'età cinquecentesca espressa nel *Sommario*: il periodo compreso tra il 1492 e il 1559 – si legge – fu «uno splendidissimo, spensieratissimo precipitare, e non più» [40]. Ma questa decadenza ha, per Balbo, una radice politica fondamentale. I processi di unificazione e di accentramento avviati nel Quattrocento, si bloccarono, anzi decaddero. Riaffiorarono i limiti strutturali della nostra storia nazionale: «incompiutezza antica dell'indipendenza»; «antico disordine delle libertà»; «antico difetto d'armi nazionali»; «stranieri nuovamente chiamati, sofferti, lasciati antiquarsi» [41]. La politica italiana che nei secoli precedenti, pur rinunciando alla indipendenza, aveva saputo salvaguardare la libertà, nel Cinquecento decade integralmente: «non ebbe più scopo nessuno, e, salve poche eccezioni, non fu più politica nazionale, ma provinciale, la pessima di tutte per qualunque nazione, la più stolta per una, che ha tante comunanze di schiatte e di lingue, tante solidarietà d'interessi e di bisogni» [42]. Nel '500 si rinuncia definitivamente alla indipendenza nazionale. E, prima ancora, si scava una scissione profonda tra etica e politica, tra politica e cultura. In breve; l'epoca di Leone X rappresenta il rovesciamento speculare del mondo «morale» e «civile» di Cesare Balbo, e della tradizione storiografica e politica che alla sua opera ha fatto lungamente capo.

Eppure chi studia il Cinquecento si trova davanti un fatto che a prima vista sembra un paradosso. Proprio in quel periodo di «politica pessima» è fiorita la più splendida cultura «fra quante

[39] *Ibidem*.

[40] *Ibidem*, p. 357.

[41] *Ibidem*.

[42] *Ibidem*, p. 393.

furon mai da Pericle a' nostri dì» [43]. Fatto indiscutibile, sembra inesplicabile, una insuperabile contraddizione. Ma non è così, per Balbo; e per un duplice ordine di ragioni. Anzitutto quella cultura – priva com'era di fondamento etico-politico – aveva in sé il germe della decadenza e della corruzione. E questa era, in effetti, la sorte che storicamente l'attendeva. Ma c'è anche una seconda spiegazione di questo fenomeno paradossale. Quel fiore splendidissimo era sbocciato su un terreno che non era, di fatto, rappresentato dalla società e dalla politica cinquecentesche. Sprofondava le radici in quella civiltà del Quattrocento che aveva avuto il merito d'avviare un processo di unificazione e di indipendenza nazionale così precocemente e infelicemente sfiorito:

«tutti gl'impulsi eran già dati – scrive Balbo –, tutti gli uomini già nati e più o meno educati, quando incominciò questo periodo; impulsi ed uomini non potevano cessare ad un tratto; il fior maturato al tempo più sereno doveva fruttificare a malgrado la tempesta» [44].

Il '500 ha solo corrotto quel che già era nato. Si noti il riemergere – ed il rafforzamento – di un motivo critico già visto all'opera. Pur di deprimere il Cinquecento – e condannare la decadenza etico-politica che, a suo giudizio, l'avrebbe attanagliato, corrompendo l'Italia per secoli e secoli –, Balbo è indotto a rappresentare la civiltà quattrocentesca come una sorte di «età dell'oro» della nostra storia, da rivalutare nella totalità. I limiti pur intravisti – per contrasto, ma su un terreno cruciale – scoloriscono, si dileguano. Tante erano per Balbo le «colpe» del Cinquecento; e tanta – si può aggiungere – era l'incidenza della passione nazionale e indipendentistica nella interpretazione della storia d'Italia offerta nel *Sommario*. Passione nazionale e, s'intende, passione civile, eticopolitica. C'è un nesso intrinseco, per Balbo, tra c u l t u r a e v i t a m o r a l e; tra valore e civiltà. Nascono, crescono e decadono insieme: *simul cadent, simul stabunt*. In ultima analisi, la decadenza è, appunto, scissione tra cultura e fondamento etico-civile, n a z i o n a l e: «insomma – scrive Balbo, a proposito del tempo di Leone X – moralmente, politicamente e religiosamente parlando, non sarebbe troppo il dire che fu un vero baccanale di tutte le colture». Anzi:

«un elegantissimo baccanale di coltura; un rimescolio di scelleratezze e patimenti e

[43] *Ibidem*.

[44] *Ibidem*.

sollazzi, per cui l'intiera Italia del Cinquecento si potrebbe paragonare alla lieta brigata novellante, cantante e amoreggiante in mezzo alla peste del Boccaccio; se non che qui, oltre alla peste – aggiunge Balbo –, eran pure le ripetute invasioni straniere, le guerre, i saccheggi, le stragi, i tradimenti, le pugnalate e i veleni; ed oltre ai canti e alle novelle, ogni genere di scritture e di stampe, e pitture e sculture e architetture; ogni infamia, ogni eleganza, ogni contrasto» [45].

Declino politico e degenerazione culturale: tutto si tiene nella generale decadenza italiana.

7. Si è insistito a lungo sul *Sommario* perché esso costituisce un testo tipico, entro cui si organizzano – in modo più o meno coerente – motivi destinati a incidere lungamente nella cultura italiana e sulla ideologia di molti gruppi intellettuali anche nel '900, e non solo sul piano storiografico. Se ne sono citati alcuni più importanti: lo Stato-nazione, la condizionalità politica della cultura; l'ideologia dell'assenza. Si pensi, appunto, a quest'ultimo motivo. Tra la fine del secolo e i primi decenni del Novecento l'ideologia dell'assenza si è riconfigurata come principio esplicativo, in forme nuove, dell'arretratezza dello Stato-nazione italiano, e, prima ancora, dei limiti intrinseci, strutturali, del nostro processo nazionale [46]. In una sorta di gioco degli specchi, il motivo delle insufficienze della moderna storia italiana si è trasformato in modello interpretativo della storia italiana contemporanea (ben al di là, dunque, dell'orizzonte politico e intellettuale di Cesare Balbo, ma nel solco di una t r a d i z i o n e comune, con la quale, anche nel nostro secolo, è stato necessario fare lungamente i conti).

Su tutt'altro terreno ideale e storiografico si situa, invece, l'analisi svolta da Giandomenico Romagnosi nel *Risorgimento dell'incivilimento italiano*, uscito nel 1832 [47]. Di fatto, è un testo che si

[45] *Ibidem*, pp. 372 e 393.

[46] Per una prima messa a fuoco del problema cfr. il libro sopra citato di C. POGLIANO, *Piero Gobetti e l'ideologia dell'assenza*. Ma l'indagine andrebbe sistematicamente allargata, ed estesa anche al periodo del postfascismo.

[47] La memoria *Sull'indole e sui fattori dell'incivilimento con esempio del suo Risorgimento in Italia* uscì per la prima volta negli «Annali universali di statistica» nel 1832. Su di essa – e sulla complessiva posizione di Romagnosi – si vedano le pagine di E. GARIN, *Storia della filosofia italiana*, Torino 1966, III, pp. 1046 ss. (cui si rimanda anche per ulteriori indicazioni bibliografiche»). Sull'interpretazione del Rinascimento di Romagnosi si veda, in particolare, C. VASOLI, *Umanesimo e Rinascimento*, cit., pp. 149 ss. Un'utile edizione di testi di Romagnosi è in *Opere di G.D.*

oppone al modello di Balbo su punti capitali, e in modo consapevole, programmatico. Poco apprezzato dal giovane Cantimori che per Cattaneo e Romagnosi mostra quasi fastidio [48], distanziandosi perfino dai riconoscimenti presenti nella *Storia* di Croce [49], il *Risorgimento* di Romagnosi rappresenta uno dei contributi più originali, fecondi, e moderni, a una rinnovata interpretazione del Medio Evo e del Rinascimento. E questo, si noti, al di fuori di qualsiasi visione rigida o schematica del nesso pur cruciale, tra storiografia e politica. Del resto proprio questo era stato il limite – di merito e di metodo – che nel 1839 Carlo Cattaneo aveva individuato nella *Vita di Dante* di Cesare Balbo, il quale – scrive – ha «lo strano proposito di rappresentar Dante come Dante non fu. Il che – prosegue – proviene da spirito di parte, e da due supposti, nei quali non è facile convenire; il primo de' quali si è che il poema di Dante, perché dettato a lui da passioni civili e religiose, possa avere oggidì un'efficacia civile e religiosa che veramente non ebbe mai; ed il secondo si è che le forze dell'età nostra possano riguardarsi come raffigurate in quelle del tempo di Dante» [50]. Ma nel

Romagnosi, C. Cattaneo, G. Ferrari, a cura di E. SESTAN, Milano-Napoli 1957. In queste pagine faccio riferimento a G.D. ROMAGNOSI, *Scritti filosofici,* 2 voll., a cura di S. MORAVIA, Milano 1974 (lo scritto sul *Risorgimento dell'incivilimento italiano* è compreso nel volume secondo, pp. 184 ss.).

[48] D. CANTIMORI, *Sulla storia del concetto di Rinascimento,* in D. CANTIMORI, *Storici e storia,* cit., pp. 413 ss. (il testo fu pubblicato originariamente nel 1932 sugli «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», II S, I, 1932, pp. 229 ss.). Scrive Cantimori, p. 446: «Maggior luce di direttive non veniva alla cultura italiana neppure da due stimatissimi studiosi, come il Cattaneo ed il Romagnosi. Per entrambi vale la vecchia concezione che abbiam visto nel Bettinelli, del 'Risorgimento' della vita italiana dopo il Mille, culminante con Tommaso d'Aquino e con Dante Alighieri, e permanente a lungo fino alla metà del XVI secolo, nonostante guerre ed invasioni. Onde il loro interesse per il Rinascimento piglia tutt'altro tono da quello che attribuisce loro il Croce. E stanno ancor troppo sulle generali perché si possa dare particolare importanza alla ampiezza dei limiti da loro assegnati all'epoca del 'Risorgimento'. Per la Riforma, in loro, nessun interesse. Tale il terreno sul quale dovevano lavorare lo Spaventa e il De Sanctis».

[49] B. CROCE, *Storia della storiografia italiana nel secolo decimonono,* cit., I, pp. 206 ss.

[50] C. CATTANEO, rec. della *Vita di Dante di Cesare Balbo,* in C. CATTANEO, *Opere scelte,* a cura di D. CASTELNUOVO FRIGESSI, Torino 1972, I, pp. 313 ss. (la recensione venne pubblicata per la prima volta sul «Politecnico», I, 1839, fasc. 4, pp. 381 ss.). Su questa posizione di Cattaneo cfr. A. VALLONE, *La critica dantesca nell'Ottocento,* Firenze 1958, *passim.* Ma si veda anche, ovviamente, B. CROCE, *Storia della storiografia italiana nel secolo decimonono,* cit., I, pp. 209 ss.

mondo moderno, sottolinea Cattaneo, non vi sono né «guelfi», né «ghibellini». E questo per un motivo storico preciso. Sono cadute le ragioni del loro contrasto: da un lato, beni feudali, unità imperiale di tutta l'Italia, avversione alla Chiesa; dall'altro, beni mercantili, repubbliche municipali, avversione all'Impero. Oggi tutto è cambiato, ribadisce. E «se nel tempo dei guelfi la civiltà italiana fece troppo poco affidamento sulla agricoltura, potrebbe dirsi che oggi sia trascorsa all'opposta estremità» [51].

È un testo chiaro, sul piano teorico e su quello storiografico. Ma non è un caso, mi pare, che Cattaneo in queste pagine faccia riferimento esplicito al *Risorgimento,* citandone la tesi sull' o r d i n e i n v e r s o che avrebbe distinto il nostro incivilimento. Già nel '32, infatti, Romagnosi aveva preso con nettezza le distanze da posizioni come quelle del *Sommario* (presentate da Balbo già in altri lavori precedenti) [52], avviando l'elaborazione di una prospettiva critica radicalmente differente. Si è sottolineata, a più riprese, l'incidenza in Balbo dell'ideologia dell'assenza. «Che cosa dunque mancò?», si chiede, a sua volta, Romagnosi. E risponde, in chiari termini polemici: né «indole politica», né «virtù militare» [53]. Forse mancarono altre cose: concordia e unificazione delle forze delle varie città; conoscenza della potenza degli stati; spirito politico nazionale; capacità di contenere e moderare le prepotenze dei magnati; coscienza dei principi della ragione naturale... [54]. Ma non sta qui, per Romagnosi, il nodo del problema. Potrebbe continuare all'infinito questo elenco di carenze. E senza frutto. Ciò che Romagnosi intende rifiutare, in primo luogo, è proprio questa astratta ideologia dell'assenza, delineando, per opposizione, un altro più concreto approccio alla storia dell'Italia medievale e moderna:

«Guardiamoci – scrive con efficacia – dall'abbandonarci a un senso di riprovazione nel giudicare di questa età; e domandiamo in vece se fosse possibile di supplire a queste mancanze. Speculativamente possiamo raffigurare ciò che avrebbesi potuto fare; ma volendo ridurlo a pratica cosa ne risulta? Che sarebbe stato necessario im-

[51] *Ibidem,* p. 316.

[52] Penso, naturalmente, a C. BALBO, *Storia d'Italia,* 2 voll., Torino 1830. Tengo tuttavia a precisare che in queste pagine non mi interessa l'individuazione di una relazione e di una «dipendenza» specifica, quanto la messa a fuoco di due opposti modelli interpretativi del Rinascimento italiano nella prima metà del XIX secolo.

[53] G.D. ROMAGNOSI, *Risorgimento dell'incivilimento italiano,* cit., p. 263.

[54] *Ibidem.*

pastare altri uomini con altre cognizioni, con altre abitudini, con altra fortuna» [55].

Ma questi sono, appunto, ragionamenti astratti, dottrinari, senza fondamento nella realtà storica effettiva. In primo luogo, confederandosi le varie città avrebbero avuto timore di perdere i loro vantaggi specifici. In secondo luogo, se anche si fosse riusciti nell'intento, resta da vedere quali effetti avrebbe avuto una confederazione, e chi concretamente ne sarebbe stato a capo. Ma soprattutto resta da stabilire se in quella particolare situazione una confederazione di città avrebbe avuto effetti progressivi superiori, almeno, a quelli storicamente accertabili e accertati. Né, a questo fine, serve interpretare la storia italiana medievale e moderna alla luce di altri «modelli» nazionali – da quello inglese che, come si è visto, Balbo privilegia, a quello francese, o a quello germanico.

«...Alla simiglianza di nomi – osserva Romagnosi – non corrispondono sempre le stesse circostanze, li stessi interessi, li stessi poteri predominanti, la stessa indole di popolazione, e le stesse antecedenti tradizioni ed abitudini» [56].

Non giova, insomma, stabilire astratte asimmetrie, che possono solamente allontanare da una realtà storica concreta irriducibile ai criteri dell' «assenza» e dell' «arretratezza». All'opposto, per Romagnosi è proprio allora che sono iniziati «la vita e i progressi della nostra attuale civiltà». Ma per conoscerli, occorre analizzarli senza astratti paragoni, segnalandone gli svolgimenti peculiari, nell'ambito di una determinata realtà nazionale, rispetto ad altre realtà nazionali.

È un ragionamento consapevolmente ostile all' «impaziente speculazione», basato su una chiara scelta storiografica e teorica. A differenza di Balbo e dei neoguelfi – concentrati, anzitutto, sulle dinamiche etico-politiche, risolte in chiave nazionale e indipendentistica – Romagnosi guarda alla dimensione sociale dei processi, senza preclusioni di carattere astrattamente moralistico. E si sforza di delinearne i caratteri morfologici nel quadro di riferimenti economici spazialmente definiti, e secondo unità di tempo lunghe, internamente articolare e profonde.

I tempi storici, per Romagnosi, non possono infatti prescindere dai tempi naturali. Per questo, anche, usa un lessico specifico di carat-

[55] *Ibidem.*

[56] *Ibidem*, p. 264.

tere biologico e vegetale. Ma questo non vuol dire che non sia altrettanto sensibile alla dinamica politica dello svolgimento. Occorre distinguere. Romagnosi rifiuta con nettezza un primato della politica intesa come forma autonoma e onnicomprensiva dei processi. Allarga il quadro, sul terreno teorico e su quello storiografico. La politica è momento essenziale – ma u n momento – di una configurazione storica complessa entro cui agisce una pluralità di elementi e di fattori, da considerare nella loro specifica funzione. Al di fuori dunque di arbitrarie gerarchie di tipo «politicistico», e di simmetriche, arbitrarie semplificazioni, imperniate sulla confusione di «problemi» e «soluzioni». In Italia – ed è questo il nodo effettivo su cui riflettere – non si è avuto un processo moderno di unificazione politica, a differenza di altri paesi europei. Questo, che è un fatto, pone un problema. Ma non si può scioglierlo – teoricamente e storiograficamente – assumendo il superamento delle divisioni come un valore in sé, senza riferimenti specifici al «carattere dei governati» e alle «condizioni dei governati» – cioè alla situazione storica reale. Romagnosi, consapevolmente, muove di qui, rovesciando punto per punto lo schema ideologico di ascendenza «nazionale» e «indipendistico»: se si tien conto delle «distrazioni, sia politiche, sia personali, dei governanti – scrive a proposito dei «progressi» della cultura in Italia tra '200 e '400 – le genti italiane non avrebbero certamente ottenuto verun incivilimento, se lo avessero dovuto aspettare da essi» [57]. E così continua, radicalizzando ulteriormente il discorso:

«Se poi i loro principi si fossero allora fusi in un solo, e alla discrezione politica del governo fosse mancata la cognizione dell'assoluta necessità della moderazione per la potenza e sussistenza del principato, certo i nemici dell'equità comune si sarebbero furiosamente scatenati contro le Communi, usando della forza stessa dell'unito principato, come appunto in questo torno stesso di tempo si praticava nella vicina Francia» [58].

Il modello interpretativo di matrice machiavelliana – cui sopra si faceva riferimento – qui viene nettamente corretto e delimitato, oltre che sul piano storico-politico, su quello strettamente storiografico, prendendo con forza le distanza dalle stesse *Storie fiorentine*. Le quali – scrive polemicamente – non sono altro che la s t o r i a d e l l e a m b i z i o n i f i o r e n t i n e: mentre «lo

[57] *Ibidem*, p. 293.

[58] *Ibidem*.

stato economico e morale di quel popolo è così obliato, che tu non ravvisi la differenza tra i secoli dei Medici e quello dei Buondelmonti e degli Amedei» [59]. In sintesi: Machiavelli si è tenuto alla superficie dei processi, senza cogliere le connessioni profonde della società, alla quale bisogna saper guardare in tutta la sua complessità. È, in generale, una posizione teorica e di metodo assai moderna e suggestiva. Ma quello che ora conta, anzitutto, rilevare è la prospettiva storiografica che organicamente ne discende, incrinando alle radici ogni possibile interpretazione di ascendenza «machiavelliana» (nel senso, s'intende, di ciò che a Machiavelli, a quella data, viene genericamente e riduttivamente attribuito) [60]. Quella unificazione che tutti rimpiangono, in Italia – osserva Romagnosi – sarebbe stata foriera di mali, non di bene: in primo luogo «sarebbe stato tolto il frutto della già introdotta civiltà»; in secondo luogo «sarebbe stata spenta ogni forza progressiva, o almeno avventurata alla fortuna». Certo: la medesima Fortuna avrebbe anche potuto sollevare al trono un Principe illuminato, giusto, energico, che liberasse «i più dal soffocante dominio dei privilegiati» [61]. Ma questa era, appunto, solo una possibilità. Indubitabili invece, sul piano dei fatti, sono i progressi che la nostra cultura, in quel periodo, seppe fare. L'Italia, allora, non soggiacque a nessuno dei due mali sopra detti. Ma poté «malgrado le sciagurate ambizioni de' suoi Principi, e durante le reciproche loro insidie e le spaventose loro ingiurie, proseguire nelle sue parti diverse nell'agricoltura, nelle arti, nel commercio e nelle lettere» [62].

8. Romagnosi non si limita, comunque, a dissolvere il principio della «unità» nazionale ideologicamente concepito e propagandato. Va oltre, consapevolmente. Non solo è inutile rimpiangere qualcosa che sarebbe stato storicamente controproducente; ma è discutibile che l' «unità» si configuri in sé come un valore indiscriminatamente positivo, come un progresso necessario. In effetti, proprio

[59] *Ibidem*, p. 285.

[60] Sulla fortuna di Machiavelli nella prima metà del secolo XIX si veda, in prima approssimazione, G. Procacci, *Studi sulla fortuna del Machiavelli* (Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea), Roma 1965, pp. 402 ss.

[61] G.D. Romagnosi, *Risorgimento dell'incivilimento italiano*, cit., p. 293.

[62] *Ibidem*.

la «divisione» giovò a quella cultura. Quello che generalmente è visto come debolezza organica del nostro sviluppo nazionale, fu radice di autonomo sviluppo. Può sembrare, a prima vista, un paradosso storiografico; o un atteggiamento di carattere polemico. Non è così. Questa tesi è connessa in modo organico da un lato alle tesi di Romagnosi sul nodo del rapporto tra politica e cultura, cultura e incivilimento; dall'altro alla sua concezione delle forze motrici dell'incivilimento umano.

«Il genio dell'incivilimento – osserva – è congiunto a una congregazione di uomini aventi nido ed abitazione sopra un dato territorio propizio. Quindi i progressi di questo incivilimento sono assai più opera della natura, che dell'arte. I migliori governi servono assai più a tutelarlo che a produrlo. Essi sanno che, tranne la giustizia, ogni progresso è così opera oscura, graduale e complessiva del tempo, che ogni dettame fisso dell'umana sapienza diverrebbe disastroso. Poste le basi e armonizzati i poteri l'incivilimento assimiglia a un fiume che scorre da sé medesimo, né vuole impedimenti» [63].

I rapporti tra politica e cultura vanno dunque considerati a questa stregua, senza assegnare al «principio» politico funzioni che non ha. E senza attribuire alla cultura poteri e primati che non sono suoi. Ciò che conta è l'incivilimento che deve procedere senza intralci di alcun tipo, organicamente. Cultura e politica ne sono aspetti importanti. Ma la cultura individuale non potrebbe mai coincidere con l'incivilimento sociale di un popolo nella sua generalità. Può essere, al massimo, «un segnale, ma non il concetto unico e pieno co'l quale si decide del destino delle nazioni» [64].

Muovendo di qui Romagnosi analizza la storia italiana, senza insistere, tematicamente, sul nesso tra politica e cultura visto come nodo ermeneutico primario. Ma qui si può dire di più. Di fatto, il concetto di incivilimento dissolve teoricamente e storiograficamente il «principio» nazionale e unitario come criterio di interpretazione storica. E corrode, al tempo stesso, le basi delle interpretazioni di matrice etico-politica, in senso generale. Muta, e trasforma in un sol colpo, il fondamento della analisi storiografica e l'oggetto della conoscenza storica, spostando su un terreno del tutto diverso, e originale, anche il problema della valutazione della «crisi italiana», del Rinascimento. L'incivilimento mette in questione ogni visione riduttiva e unilaterale della nostra deca-

[63] *Ibidem*, p. 294.

[64] *Ibidem*, p. 297.

denza. Ne limita, e ne snerva, la *ratio* etico-politica che le ispira. Ne incrina, quindi, la legittimità e la conseguenza. Ma questo non significa – si è già detto – che Romagnosi non si ponga il problema politico in generale, e in relazione specifica alla storia italiana. All'opposto: affronta l'uno e l'altro, assumendo, anzitutto, il nodo teorico del fondamento del potere. E analizzando, poi, a questa luce, i caratteri e i problemi della nostra storia nazionale. Nel suo ragionamento Romagnosi muove dalla costituzione di un modello teorico preciso: come l'agricoltura è il fondamento dell'economia, così la possidenza territoriale è il fondamento del potere politico. Questo, in effetti, è l'ordine naturale dell'incivilimento. Ma in Italia le cose sono andate in modo difforme: i municipi «cominciarono dal ramo industriale e commerciale, per giungere al territoriale» [65]. Sta qui la differenza fondamentale tra la storia italiana e quella di altre nazioni europee naturalmente progredite. E qui sta la prima scaturigine della lunga «crisi» italiana. Da noi il potere è stato costantemente incerto, squilibrato, perché privo del suo fondamento originario. Questo, in ultima analisi, è il limite organico di una storia scandita, sintomaticamente, da dittature, armi mercenarie, tiranni, principi [66]. Insomma – per dirla con Gramsci, che avrebbe apprezzato, credo, le tesi di Romagnosi – i comuni italiani non sono usciti dalla fase economico-corporativa perché non sono mai stati capaci di stringere in unità politico-territoriale città e campagna [67].

Eppure da questa persuasione Romagnosi non deriva in alcun modo un giudizio critico sull'età di mezzo, e nemmeno sul nostro Cinquecento. Per ragioni sistematiche – connesse alla sua visione dell'incivilimento – non identifica mai «limite» politico e arretratezza generale, «decadenza». Si sforza, invece, di allargare il quadro dell'analisi, individuando il nesso genetico tra Europa e Italia: «...una grande preformazione organica si operò in questo periodo» scrive a proposito dell'Italia comunale. Ma «lo sviluppamento suo – continua – sta appunto nella moderna europea civiltà, la quale si va

[65] *Ibidem*, p. 289.

[66] *Ibidem*, pp. 289 ss.

[67] Si potrebbero citare molti testi. Cfr., tra gli altri, A. GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, cit., I, pp. 641 ss. (= *Quaderno 5* [XI], 1930-32, *Miscellanea*), e, soprattutto, III, pp. 1555 ss. (= *Quaderno 13* [XXX], 1932-34, *Noterelle sulla politica di Machiavelli*).

ogni dì più svolgendo e rafforzando» [68]. Tra storia italiana e storia europea c'è dunque un rapporto organico, profondo, che va al di là della nostra «decadenza», e unifica, come un filo rosso, tutta la storia dell'umanità europea. Su questo lungo sfondo spazio-temporale affiorano alla luce, e s'impongono con forza, gli aspetti positivi e progressivi del nostro incivilimento. E qui Romagnosi riesce a scrivere pagine straordinariamente acute anche sul valore rinnovatore della filologia; sul significato della erudizione; sull'importanza dell'uso del latino in quel Risorgimento di cui è parte, a pieno titolo, anche il '400. È già una scelta significativa. Ma proprio su questo secolo Romagnosi getta lo sguardo particolarmente a fondo: «l'Italia scrive – uscita dal naufragio dovette necessariamente ricercare le reliquie superstiti della sua eredità per riannodare il suo mentale incivilimento» [69]. E questo per un motivo preciso (che poi Labriola svilupperà e da par suo) [70]: il nostro sapere è sempre radicato in una tradizione, «e il suo tesoro consiste nell'eredità conservata de' nostri maggiori, a mano a mano aumentata o raffazzonata dai posteri» [71]. Perciò i dotti italiani dovettero rinunciare al volgare per oltre due secoli, e dedicarsi alle lingue classiche e all'erudizione. Fu, in effetti, una scelta obbligata. Né serve lamentarsi di questo, come hanno fatto gli amatori del «bel dire italiano». Naturalmente occorre saper distinguere, e sapere quando una cosa è necessaria, nel ritmo dell'incivilimento, e quando diventa invece superflua, improduttiva. L'erudizione può ricostituire il nesso tra presente e passato, e contribuire potentemente alla riscoperta della verità; ma può anche chiudersi in una veduta incerta e passiva dell'antichità. «Guardiamoci – scrive Romagnosi – dalle vedute meschine de' Licei e delle Accademie, nelle quali l'erudizione non viene riguardata che come pascolo di sterile curiosità. In questi secoli fu necessaria meno come un sussidio

[68] G.D. Romagnosi, *Risorgimento dell'incivilimento italiano,* cit., p. 249.

[69] *Ibidem,* pp. 297-298.

[70] Si veda, per esempio, A. Labriola, *Scritti filosofici e politici,* a cura di F. Sbarberi, Torino 1973, II, p. 704: «...la tradizione è ciò che ci tiene nella storia, il che è quanto dire, che è ciò che ci ricollega alle condizioni faticosamente acquisite, le quali agevolano il lavoro nuovo e rendono possibile il progresso. A fare altrimenti si è bestie; perché il solo lavorio secolare della storia differenzia noi dagli animali». Su un terreno più specifico sarebbe interessante, a mio giudizio, un confronto analitico tra il lessico intellettuale di Romagnosi e il lessico intellettuale di Labriola.

[71] G.D. Romagnosi, *Risorgimento dell'incivilimento italiano,* cit., p. 299.

mentale, che per disingannare i dotti e il popolo da opinioni predominanti inconciliabili con ogni vera civiltà» [72]. Fu, cioè, uno strumento reale di incivilimento; ebbe funzione autenticamente liberatoria e progressiva. Allora solo le lingue dotte erano in grado di «servire per raccogliere e porre in valore le poche reliquie della nostra cultura, raccolte dal sofferto naufragio della barbarie» [73]. Ma studio della tradizione non vuol dire rifiuto dell'innovazione; né erudizione e studio delle lingue classiche sfociano necessariamente in una sterile e infeconda imitazione. Tutt'altro: le stesse «*forme* della rinnovata italiana cultura del Medio Evo, non si debbono riguardare come *simili* a quelle della latina anteriore, ma tanto nello spirito quanto nei modi conviene confessare una importante diversità» [74]. Movendo dall'antico, la nuova cultura va oltre l'antico. Effettivamente, qui Romagnosi mostra di aver colto a fondo il significato di quel rinnovamento, e la sua funzione nella genesi complessa della moderna civiltà [75].

9. Se si tien conto di tutto questo – e, prima ancora, della posizione teorica di Romagnosi – si intende facilmente perché egli non acceda mai a una interpretazione del '500 come pura decadenza di carattere, essenzialmente, etico-politico. Sottolinea invece, con energia, due punti: 1. non è possibile confondere la «variata fecondità» del '500 con la «inventiva, benché ristretta, originalità» del '200; la «cultura ubligata» del primo con lo «slancio libero» del secondo [76]; 2. con il '500 inizia un nuovo periodo, coincidente con quello che egli chiama l'incivilimento europeo associato. Ma, su questo sfondo, Romagnosi non pensa che il Cinquecento italiano si identifichi con una fase di crisi aperta e dispiegata, con la generale «decadenza». Situa, invece, l'Italia nell'insieme di un processo storico complesso connotato dal «movimento ascendente» di «tutte le grandi potenze sociali», che proprio allora mettono capo a un «nuovo mondo di nazioni sconosciuto da prima negli annali dell'u-

[72] *Ibidem*, p. 298.

[73] *Ibidem*, p. 299.

[74] *Ibidem*, pp. 247-248.

[75] Per uno svolgimento di questi temi nella storiografia contemporanea mi limito a citare E. GARIN, *Medioevo e Rinascimento* (Studi e ricerche), Bari 1954.

[76] G.D. ROMAGNOSI, *Risorgimento dell'incivilimento italiano*, cit., p. 274.

manità» [77]. E sottolinea, a più riprese, il valore del patrimonio lasciato in eredità dall'Italia all'europeo «incivilimento che doveva annodarsi al suo». Stabilisce, insomma – s'è già visto – un nesso organico fra storia italiana ed europea: «Raccogliendo e paragonando le grandi transazioni del precedente italico incivilimento con quello della moderna Europa, si trova che in una scala più grande e in una maniera più strepitosa queste transazioni furono ripetute [78]. In sintesi: l'Italia ha anticipato, in chiave nazionale, il generale incivilimento dell'Europa. Ma ad esso – ed è questo il secondo, essenziale punto da notare – continua a partecipare con la «meravigliosa fecondità» della sua cultura.

Nel '500, insomma, non si ha solo una storia di «inutilità» o di «sciagure», come sembrano pensare quelli che da un lato esaltano lo «splendore immenso» delle arti e delle lettere, e dall'altro rimpiangono la «perduta prosperità» [79]. Sul piano dei fatti, il quadro si presenta più vario e articolato; ed è solcato da luce e da ombre. È vero: nemmeno nel Cinquecento si sviluppa, in Italia, un potere politico moderno. Eppure il predominio dei «privilegiati interni» allora è abbassato dalle dominazioni straniere. Restano in vigore le leggi statutarie italiane. Né sono «proscritte» le nostre industrie, pur «intisichite» da un «regime repugnante e aberrante», mentre l'«idiotismo economico subentra alla libera concorrenza» [80]. Rispetto al periodo precedente, un arresto risulta dunque indubitabile. Ma durante il Cinquecento l'Italia continuò a svolgere un ruolo, e non fu inferiore a nessun'altra nazione: né all'Inghilterra, né alla Francia, come accadrà, invece, nel Seicento. All'opposto: riuscì a dare contributi fondamentali sul terreno della giurisprudenza, della statistica, della stessa economia politica, che, di lì a poco, inizia a crescere e svilupparsi [81].

Arresto, dunque, non decadenza. Ma, certo, arresto – e Romagnosi non lo nega. Pesava anzitutto il limite organico del nostro Risorgimento progrediente secondo un ritmo di incivilimento inverso rispetto a quello naturale, al quale si erano, invece, tenute fedeli

[77] *Ibidem*, p. 316.

[78] *Ibidem*.

[79] *Ibidem*.

[80] *Ibidem*.

[81] *Ibidem*, p. 322.

quelle nazioni europee che proprio nel XVI secolo venivano consolidando il loro dominio politico. Ma questa, per Romagnosi, è solo una prima spiegazione, di carattere generale. In Italia – ed è questa la seconda spiegazione, più specifica – non si costituì né si diffuse un' o p i n i o n e c i v i l e filosoficamente basata, in cui la nazione, nella sua generalità, potesse nei momenti di crisi, riconoscersi e rinsaldarsi. Se ci fu «forza», mancarono «consenso», «egemonia». In sintesi: alla base del nostro arresto c'è anche un limite di natura schiettamente civile, pubblica. I nostri scrittori politici «non insegnarono che massime sgranate, e molte volte versatili, di civile sapienza; talché nella sopravenuta irruzione li Italiani non trovarono il rifugio in un convincimento interno ed in una possente coscienza che facesse fronte alla prevalente civile corruzione, e ne attenuasse almeno i progressi sollecitati perfino dai maestri di morale» [82]. Romagnosi – si è detto e ripetuto – non isola mai un solo lato dell'organismo storico; né si ferma unilateralmente al livello s t r u t t u r a l e dell'incivilimento. Si sforza di guardare all'insieme del processo, e nell'insieme individua le ragioni dell'arresto. Nella crisi del Cinquecento si stringono, e si potenziano, caratteri organici di lungo periodo e specifiche insufficienze dello spirito pubblico. Si intrecciano limiti storici e politici e limiti filosofici ed etico-civili. Sono complesse, e assai profonde, le ragioni dell'arresto del nostro incivilimento, nel quadro del contemporaneo sviluppo della civiltà europea. Né serve semplificarle e ridurle sul piano politico e su quello teorico e storiografico alla luce di astratti criteri di comparazione e di giudizio. Può sembrare anche un paradosso. Ma questa analisi – e la valutazione complessiva che ne scaturisce _ sono assai più taglienti e radicali di quelle degli storici neoguelfi. Non per nulla – vien da pensare – Giandomenico Romagnosi è stato, e resta, uno sconfitto.

[82] *Ibidem*, p. 335.

Die Renaissance im Denken Nietzsches

von *Volker Gerhardt*

Im dritten Jahr seines Aufenthalts als Zögling der Landesschule Pforta bittet der 17jährige Friedrich Nietzsche seine Mutter um 20 Groschen «für ein Buch il principe, das wir in unserm italienischen Kränzchen lesen und anschaffen» [1]. Das «italienische Kränzchen» ist offenbar im vorausgegangenen Herbst zustandegekommen und besteht aus vier Schülern. Ein etwas früher geschriebener Brief vom November 1861 läßt erkennen, daß die gemeinsame Lektüre im Kränzchen mit Dante begonnen hat: «Augenblicklich», so schreibt Nietzsche seiner Schwester, «studiere ich ja italienisch noch privatim. Lateinisch, Griechisch Hebraeisch, wo das erste Buch Mose gelesen, Deutsch, wo das Nibelungenlied in der Ursprache gelesen wird, Französisch, wo in der Klasse Karl XII gelesen, in einem Kränzchen mit dreien außer mir Athalie [Racine], Italiänisch wo im Kränzchen Dante gelesen wird. Wenn das nicht vorläufig genug ist», so schließt er sein Schreiben, «da weiß ich nicht, besonders da im Lateinischen zugleich Vergil, Livius, Cicero, Sallust gelesen, im Griechischen Ilias, Lysias, Herodot gelesen wird» [2].

Nach Dante also scheint Machiavelli auf dem Programm des Lesezirkels gestanden zu haben. Leider erfahren wir nicht, welchen Eindruck die Lektüre hinterlassen hat. Besonders intensiv scheint dieser Eindruck nicht gewesen zu sein, was angesichts des immensen Lesestoffs auch nicht überraschen kann. Machiavelli jedenfalls wird in den folgenden Jahren nicht mehr erwähnt und

Die Angaben beziehen sich jeweils auf die Kritischen Gesamtausgaben der Werke und Briefe von G. Colli - M. Montinari und werden nach den Studienausgaben (*Werke,* München-Berlin 1980 [*KSA*]; *Briefe,* München-Berlin 1986 [*KSB*] zitiert). *N* verweist auf eine Nachlaßstelle, bei der die Jahreszahl und die von Montinari gebrauchten Ordnungszahlen angegeben sind.

[1] Brief vom 18.1.1862; *KSB,* 1, S. 195.

[2] Brief vom November 1881; *KSB,* 1, S. 188.

weder von Dante noch von irgendeinem anderen großen italienischen Autor ist die Rede. Die Privatstunden und das Kränzchen haben auch nicht genügt, Nietzsche hinreichend mit der italienischen Sprache vertraut zu machen. Das Italienische, so berichtet Curt Paul Janz, «lernte er nie beherrschen, solange er später auch im Lande selbst lebte, und bei der Lektüre französischer Bücher, deren er später sehr viele las, ging es nicht ohne ausgiebige Benutzung des Wörterbuchs... Nietzsche war», so urteilt der Biograph, «wie die meisten in ihrer Muttersprache schöpferisch Begabten, kein 'Sprachenmensch'» [3].

Daß die Machiavelli-Lektüre zunächst so gut wie keine Spuren hinterlassen hat, ließe sich an der Entwicklung der politischen Ansichten des jungen Nietzsche zeigen. Darauf muß ich hier aus Zeitgründen leider verzichten, so reizvoll es auch wäre, an den Urteilen über den preußisch-österreichischen und den deutsch-französischen Krieg sowie insbesondere über die Person Bismarcks vorzuführen, wie u n p o l i t i s c h Nietzsche trotz seiner politischen Begeisterung bleibt. Bismarcks Reden liest er, nach eigenem Bekunden, als ob er «starken Wein» trinke [4], in den Berichten über Kriegsereignisse sieht er kaum mehr als einen vielfältigen Stoff für Tragödien, und sein Kriterium in allen Bewertungen politischer Vorgänge bleibt die Frage, ob sie der K u l t u r dienlich sind. Den Krieg gegen Frankreich begrüßt er als Feldzug gegen die verflachte romanische Zivilisation, und seine Enttäuschung ist maßlos, als er nach dem Sieg zu erkennen glaubt, daß Bismarck aus bloßem Machtkalkül, o h n e k u l t u r e l l e s Z i e l gehandelt hat. Die Politik interessiert Nietzsche nur solange, als sie die «deutsche Mission» erfüllt; der Einsatz der Macht, über die er gelegentlich so schneidig wie ein selbsternannter Machiavellist zu sprechen versteht, ist in seinen Augen nur gerechtfertigt, solange sie der geistigen Erneuerung dient.

Die aus dieser Motivlage entwickelten politischen Ziele sind durch und durch r o m a n t i s c h, und sie sind ohne Rücksicht auf die besondere Natur politischer Vorgänge geäußert. Nietzsche ist alles andere als ein politischer Kopf, und seine in den folgenden Jahren wachsenden realistischen Einsichten in die politische Welt

[3] C.P. JANZ, *Friedrich Nietzsche. Biographie,* München 1978, I, S. 77.

[4] Brief an Gersdorff vom 16.2.1868; *KSB,* 2, S. 258.

ändern nichts an seiner prinzipiellen Distanz zur eigentlichen Rationalität staatlich-parteilicher Vorgänge. Von einem Einfluß Machiavellis kann hier nicht gesprochen werden. Erst sehr viel später, wenn er das Konzept eines «unbewußten Machiavellismus» des «Willens zur Macht» entwirft und den politischen Machtegoismus zum alles beherrschenden metaphysischen Prinzip erhebt, kommen typisch machiavellistische Züge zum Tragen [5]. Ob er damit schließlich zu einem politischen Denker wird, brauchen wir hier nicht zu entscheiden [6].

Dem jungen Nietzsche erscheint das Politische lediglich als ein Mittel zur Erzeugung, Festigung und Steigerung der K u l t u r. Beim Einsatz dieses Mittels ist, wie er dann vor allem in seiner unveröffentlichten Vorrede zum ungeschriebenen Buch über den *Griechischen Staat* betont, alles erlaubt, sofern es «nur das Ziel der wahren Kultur» fördert. Die höchste Auszeichnung des Politischen liegt für Nietzsche offenbar darin, daß er den großen Staatsmann als «politischen Genius» bezeichnet. Themistokles, Alexander oder Napoleon sind solche politischen Genies. Nietzsche zweifelt nicht daran, daß sein Jahrhundert einen politischen Genius dringend braucht; vorerst aber sei ein staatsmännisches Genie – trotz Bismarck – nicht in Sicht. Nachdem der Reichskanzler sich gegenüber Bayreuth und angesichts des Verlangens nach sofortiger Nationalisierung der Straßburger Universität taub gestellt hat, kann er in Nietzsches Augen nicht länger als politischer Genius gelten.

Den frühen Nietzsche wird man also nicht als einen Machiavellisten bezeichnen dürfen. Er ist der politischen Sphäre viel zu fern, um die politiktheoretische Pointe Machiavellis auch nur adäquat würdigen zu können. Erst viel später, in seinem Lob auf die «Realisten-Cultur» der griechischen Aufklärung und der Renaissance, bekennt er sich nicht nur zum metaphysischen Machiavellismus des Willens zur Macht, sondern übernimmt tatsächlich etwas Wesentliches aus der politischen Lehre des großen Florentiners:

«Thukydides und, vielleicht, der principe Machiavell's sind mir selber am meisten

[5] *N* 1887; 9/145; *KSA,* 12, S. 419.

[6] Vgl. dazu die vorzügliche Studie von H. OTTMANN, *Philosophie und Politik bei Nietzsche,* Berlin-New York 1987.

verwandt durch den unbedingten Willen, sich Nichts vorzumachen und die Vernunft in der R e a l i t ä t zu sehn, – n i c h t in der 'Vernunft', noch weniger in der 'Moral'... Von der jämmerlichen Schönfärberei der Griechen in's Ideal, die der 'klassich gebildete' Jüngling als Lohn für seine Gymnasial-Dressur in's Leben davon trägt, kurirt Nichts so gründlich als Thukydides». Und, vielleicht, so wird man hier ergänzen dürfen: Machiavelli [7].

Doch zu diesem philosophischen Bekenntnis, das am Ende seines Denkens steht, gelangt Nietzsche nicht auf dem Weg einer politischen Theorie. Der Wille zur Macht hat seinen Modellfall nicht in der politischen Realität, so sehr es Nietzsche in der Folge auch lernt, als Phsychologe einen scharfen Blick für gesellschaftliche Sachverhalte zu entwickeln [8]. Es ist vielmehr sein z u t i e f s t m e t a p h y s i s c h motivierter Versuch, das p o s i t i v i s t i s c h e K o n z e p t der bloß äußeren Kräfte durch eine «innere Qualität» zu ergänzen und – zu überwinden. Die «äußere Welt» der Physik soll durch die «innere Welt» menschlicher Erfahrung vervollständigt werden, um so wieder zu einer einheitlichen, durch und durch realistischen Wirklichkeitskonzeption zu kommen, zu einer Welt, für die nicht allein die Physik das Vorbild abgibt, sondern der sich selbst als Einheit erfahrende Mensch. Die alles treibenden Kräfte sollen nach Art eines «schöpferischen Triebes» verstanden werden:

«Der siegreiche Begriff 'Kraft', mit dem unsere Physiker Gott und die Welt geschaffen haben, bedarf noch einer Ergänzung: es muß ihm eine innere Welt zugesprochen werden, welche ich bezeichne als 'Willen zur Macht', d.h. als unersättliches Verlangen nach Bezeigung der Macht; oder Verwendung, Ausübung der Macht, als schöpferischen Trieb usw. Die Physiker werden die 'Wirkung in die Ferne' aus ihren Principien nicht los: ebensowenig eine abstoßende Kraft (oder anziehende) Es hilft nichts: man muß alle Bewegungen, alle 'Erscheinungen', alle 'Gesetze' nur als Symptome eines innerlichen Geschehens fassen und sich der Analogie des Menschen zu Ende bedienen. Am Thier ist es möglich, aus dem Willen zur Macht alle seine Triebe abzuleiten: ebenso alle Funktionen des organischen Lebens aus dieser Einen Quelle» [9].

Das ist die stark a n t h r o p o l o g i s c h bestimmte Grundeinsicht in Nietzsches später Lehre vom Willen zur

[7] F. NIETZSCHE, *Götzen-Dämmerung, Alten* 2; *KSA,* 6, S. 156.

[8] Dazu: V. GERHARDT, *Das «Princip des Gleichgewichts». Zum Verhältnis von Recht und Macht bei Nietzsche,* in «Nietzsche-Studien», 12, 1983, S. 111-113 (wieder in V. GERHARDT, *Pathos und Distanz,* Stuttgart 1988).

[9] F. NIETZSCHE, *N* 1885; 36/31; *KSA,* 11, S. 563.

Macht [10]; und ich möchte im folgenden wenigstens andeuten, daß in dieser Lehre sein frühes Kulturideal zum Tragen kommt und er sich dabei nicht etwa das Modell einer W i s s e n s c h a f t zum Vorbild nimmt, sondern einen h i s t o r i s c h e n V o r g a n g, den er als T y p u s ausprägt. Dies ist der paradigmatische Vorgang einer R e n a i s s a n c e.

An welche Erneuerung, welche Wiedergeburt Nietzsche denkt, hat er mit allem Pathos am Ende der zweiten *Unzeitgemäßen Betrachtung* zum Ausdruck gebracht:

«Der Mensch der Zukunft», der es versteht, das «Chaos in sich zu organisiren, dadurch dass er sich auf seine ächten Bedürfnisse zurückbesinnt», der beginnt zu begreifen, «dass Cultur noch etwas Andres sein kann als Dekoration des Lebens, das heisst im Grude doch immer nur Verstellung und Verhüllung; denn aller Schmuck versteckt das Geschmückte. So entschleiert sich ihm [dem Menschen der Zukunft] der griechische Begriff der Cultur – im Gegensatze zu dem romanischen – der Begriff der Cultur als einer neuen und verbesserten Physis, ohne Innen und Aussen, ohne Verstellung und Convention, der Cultur als einer Einhelligkeit zwischen Leben, Denken, Scheinen und Wollen» [11].

Als heutiger Leser denkt man bei solchen Erwartungen unwillkürlich an die Renaissance. Doch Nietzsche tut dies ausdrücklich nicht. Denn obgleich er mit Denkern der Renaissance schon früh in Berührung kommt und in Basel in Jacob Burckhardt auf den führenden Renaissance-Interpreten des 19. Jahrhunderts stößt, bleibt der Charakter dieser Epoche in seinen ersten Jahren weitgehend unbeachtet. In seiner ersten Schrift, der *Geburt der Tragödie,* wird sie nur einmal erwähnt:

«Der Bildungsmensch der Renaissance», so heißt es im 19. Abschnitt, «liess sich durch seine opernhafte Imitation der griechischen Tragödie zu einem solchen Zusammenklang von Natur und Ideal, zu einer idyllischen Wirklichkeit zurückgeleiten, er benutze diese Tragödie, wie Dante den Virgil benutzte, um bis an die Pforten des Paradieses geführt zu werden: während er von hier aus selbstständig noch weiter schritt und von einer Imitation der höchsten griechischen Kunstform zu einer 'Wiederbringung aller Dinge', zu einer Nachbildung der ursprünglichen Kunstwelt des Menschen überging. Welche zuversichtliche Gutmüthigkeit dieser verwegenen Bestrebungen, mitten im Schoosse der theoretischen Cultur! – einzig nur aus dem tröstenden Glauben zu erklären, dass 'der Mensch an sich' der ewig tugendhafte Opernheld, der ewig flötende oder singende Schäfer sei, der sich

[10] Dazu: V. GERHARDT, *Vom Willen zur Macht* (Habilitationsschrift Münster 1983), Frankfurt a.M. im Druck..

[11] F. NIETZSCHE, *2. Unzeitgemäße Betrachtung,* 10; *KSA,* 1, S. 333 f.

endlich immer als solchen wiederfinden müssen, falls er sich selbst irgendwann einmal wirklich auf einige Zeit verloren habe, einzig die Frucht jenes Optimismus, der aus der Tiefe der sokratischen Weltbetrachtung hier wie eine süsslich verführerische Duftsäule emporsteigt» [12].

Die Renaissance ist Nietzsche also ein Beispiel für die «idyllische Tendenz der Oper». Ihr Ideal der Erneuerung durch die «Wiederbringung» einer alten Kultur hält er für einen «idyllischen Glauben» und damit für ein «phantastisch läppisches Getändel», das mit dem «furchtbaren Ernst der wahren Natur» [13] nichts zu tun hat. Folglich kann Nietzsche nur die Beseitigung aller Illusionen einer angeblichen Erneuerung durch bloße «Imitation» fordern. Also – und ich zitiere:

«Weg mit dem Phantom! Weg mit dem Phantom der Oper und damit auch: mit den Illusionen der Renaissance! – Aber, so leicht ist das nicht. Denn, so fährt er fort, man würde «sich täuschen, wenn man glaubte, ein solches tändelndes Wesen, wie die Oper ist, einfach durch einen kräftigen Anruf, wie ein Gespenst, verscheuchen zu können. Wer die Oper vernichten will, muss den Kampf gegen jene alexandrinische Heiterkeit aufnehmen, die sich in ihr so naiv über ihre Lieblingsvorstellung ausspricht, ja deren eigentliche Kunstform sie ist» [14].

Die Renaissance, so lautet Nietzsches Vorwurf, habe sich nicht von einem theoretischen Verständnis der Kultur gelöst. Sie habe auf B i l d u n g und G e l e h r s a m k e i t gesetzt, wo die b e f r e i e n d e T a t erforderlich sei. Sie habe auf Erbauung und Genuß gehofft, wo zunächst die «Entdeckung der schrecklichen dionysischen Wahrheit» am Platze sei, und falle somit einem wirkungslosen geschichtsphilosophischen Optimismus anheim. Das Ideal des sokratischen Menschen, dem das Wissen alles ist, hat der Bildungsmensch der Renaissance auf die Geschichte projiziert und hat somit «die Theorie mit dem Leben verwechselt».

Dagegen empfiehlt Nietzsche den u m g e k e h r t e n P r o z e ß: «das a l l m ä h l i c h e E r w a c h e n d e s d i o n y s i s c h e n G e i s t e s in unserer gegenwärtigen Welt» [15]. Dieses Erwachen hat mit dem Auftritt der d e u t s c h e n M u s i k, mit Bach, Beethoven und Wagner, längst begonnen, und es gilt, sich diesem

[12] F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie,* 19; *KSA,* 1, S. 124 f.

[13] *Ibidem,* 19; *KSA,* 1, S. 124 f.

[14] *Ibidem,* 19; *KSA,* 1, S. 125.

[15] *Ibidem,* 19; *KSA,* 1, S. 127.

Vorgang in einem berauschenden Verstehen zu überlassen, um ihn nach Kräften zu fördern.

Theoretisch beschreiben läßt sich dieses Geschehen natürlich nur schwer. Entsprechend dunkel sind Nietzsches Andeutungen. Sichtbar wird dabei nur soviel, daß es sich nicht um einen theoretischen Akt der Hinwendung zum dionysischen Grund der griechischen Kultur handelt, sondern um einen der Gegenwart geltenden Akt der Hingabe, in dem allererst die Gemeinsamkeit mit den frühen Griechen erlebbar ist. Nietzsche bezeichnet es als ein «Mysterium» der Einheit von Vergangenheit und erfüllter Gegenwart, als ein «seeliges Sichwiederfinden» der damals wie heute wirkenden Kräfte, als ein Eintauchen in einen gemeinsamen «Urquell» der Kultur [16] und damit als den Rückgang in den «Schooss des Schönen». Kurz: Nietzsche sucht keine der Bildung, dem Wissen oder der Theorie entsprechende Beziehung zum Ursprung der Kultur; vielmehr soll es so etwas wie «Liebe» sein, die er zu entfachen trachtet. Ein «Liebenbund zwischen der deutschen und der griechischen Cultur» soll gestiftet werden [17], und angesichts dieser Erwartung ist es auch metaphorisch konsequent, wenn er auf eine «Wiedergeburt» der Tragödie und damit auf die Wiederkunft der dionysischen Gottheit setzt: «alles, was wir jetzt Cultur, Bildung, Civilisation nennen, wird einmal vor dem untrüglichen Richter Dionysus erscheinen müssen» [18].

Man muß sich klarmachen, was hier eigentlich geschieht: Der historische Prozeß der Renaissance, wie wir ihn vornehmlich mit der romanischen Kultur des 15. und 16. Jahrhunderts verbinden, wird als idyllisch, naiv und läppisch geschmäht, weil er angeblich zu viel intellektuelle Wiederholung enthält und keine tatsächliche Wiedergeburt zustandebringt. Nicht die Renaissance als solche, nicht das Wiedererwachen einer Kultur wird abgetan, sondern die Vorbilder der italienischen Renaissance werden als zu wenig ursprünglich kritisiert und ihr Verfahren wird als oberflächlich verworfen. Das Zeitalter der Renaissance

[16] *Ibidem,* 19; *KSA,* 1, S. 128.

[17] *Ibidem,* 20; *KSA,* 1, S. 129.

[18] *Ibidem,* 19; *KSA,* 1, S. 128.

hat es sich nach Nietzsche zu «bequem» gemacht [19], wenn es sich literarisch am Modell der Antike orientiert. Denn erstens verbürgt nicht die Antike schlechthin die ursprüngliche Kraft zur kulturellen Erneuerung, und zweitens ist es mit einer gelehrten Aneignung nicht getan. Alles kommt darauf an, die w a h r e n U r s p r ü n g e der griechischen Welt zu entdecken und nicht nur zur «Ergetzung» oder aus bloßer «Lust», sondern mit dem ganzen Ernst existentieller Lebensbewältigung auf sie zurückzugehen. Erst wenn das Land der Griechen mit ganzer Seele – und das heißt für Nietzsche: «leibhaftig» – gesucht wird, kann sich eine E r n e u e r u n g ergeben, die eine neue Blüte der Kultur und damit eine w i r k l i c h e R e n a i s s a n c e heraufführt.

Das Zeitalter der Renaissance wird also von Nietzsche verworfen, weil es ihm nicht weit genug geht. Hinter seiner Kritik steht nicht die Option für eine grundsätzlich andere Beziehung zu Geschichte und Gegenwart, sondern das Verlangen, den italienischen Vorläufer mit deutscher Gründlichkeit zu überbieten. Nietzsche legt sich die italienische Renaissance als einen blutleeren Vorgang bloß gelehrter Antikenrezeption zurecht, um dagegen umso wirkungsvoller seine deutsch-romantische Erwartung einer nahezu n a t u r w ü c h s i g e n W i e d e r g e b u r t in schaurig-schöner Unmittelbarkeit abgrenzen zu können. Doch gerade seine Kritik an der Renaissance läßt erkennen, wie sehr er sich in Wahrheit von ihren Hoffnungen inspirieren läßt.

Es ist nicht schwer, in Nietzsches Abwertung des Zeitalters der Renaissance und ihrer Folgen ein Vorurteil zu erkennen, das zum Selbstverständnis des romantischen Denkens gehört [20]. Im Kreise Richard Wagners, der zur Zeit der Abfassung der *Geburt der Tragödie* noch in Tribschen residiert, gehört die Ablehnung von Humanismus und Aufklärung, von Wissenschaft und klassischer Form zum guten Ton, und Nietzsche braucht sich in dieser Umgebung gewiß keinen Zwang anzutun, so sehr er freilich die wissenschaftliche Strenge schätzt und über Hölderlin, Schiller und Goethe auch andere Traditionen verehrt. Seine hochgespannte Erwartung an die Gegenwart läßt ihn auf das A u ß e r g e w ö h n l i c h e setzen. Das aber kann nur in einer 'Wiedergeburt' des

[19] *Ibidem,* 19; *KSA,* 1, S. 125.

[20] Dazu: A. BUCK, *Zu Begriff und Problem der Renaissance. Einleitung zu dem von ihm herausgegeben gleichnamigen Band,* Darmstadt 1969, S. 1-36, bes. S. 14.

unerhörten und unvergleichlichen Geschehens bestehen, aus dem er sich die europäische Kultur als ganze erklärt. So kommt es mit einer gewissen Notwendigkeit zu dem Sprung über zwei Jahrtausende hinweg zu den vorsokratischen Griechen, und damit ergibt sich die Mißachtung aller vermittelnden und verstärkenden Epochen der Antike und der frühen Neuzeit von selbst.

Bald aber zeigt sich der Einfluß Jacob Burckhardts auch im historischen Urteil Nietzsches, und es kann nicht überraschen, daß er sich für das 'Verfahren' der Renaissance – fast möchte man sagen: für die 'Soziologie' der Renaissance – besonders interessiert. Sein Augenmerk ist ja primär darauf gerichtet, wie unter Bedingungen seiner Gegenwart eine Wiederauferstehung der Kultur möglich ist. Und da fragt es sich zunächst und vor allem, wie haben die Italiener des 14. Jahrhunderts ihre Renaissance eigentlich zustandegebracht?

Schon in der Vorrede zum ungeschriebenen Buch über den *Griechischen Staat* ist dieses Interesse zu erkennen. Nietzsche zeigt sich auch hier als radikaler Schüler Schillers, der Politik und Staat in eine von allen moralischen Grundsätzen freigesetzte ästhetische Perspektive rückt. Der «geheimnisvolle Zusammenhang» zwischen «Staat und Kunst, politischer Gier und künstlerischer Zeugung, Schlachtfeld und Kunstwerk» [21] wird hymnisch beschworen und alles hat Wert nur, sofern es «die leuchtenden Blüthen des Genius» hervorsprießen läßt [22]. Der Staat gilt selbst als Schöpfung des «politischen Genius», und es sind auch hier die Griechen, die mit ihre «instinktiven Lust am Staater» das kulturerzeugende Kunstwerk des Staates geschaffen haben. Sie gelten Nietzsche daher als die «politischen Menschen an sich». Darin sind sie ohne Beispiel – mit einer interessanten Ausnahme:

> «wirklich kennt die Geschichte kein zweites Beispiel einer so furchtbaren Entfesselung des politischen Triebes, einer so unbedingten Hinopferung aller anderen Interessen im Dienste dieses Staateninstinktes – höchstens daß man vergleichungsweise und aus ähnlichen Gründen die Menschen der Renaissance in Italien mit einem gleichen Titel auszeichnen könnte» [23].

[21] F. Nietzsche, *Der Griechische Staat*; *KSA*, 1, S. 772.

[22] *Ibidem*; *KSA*, 1, S. 772.

[23] *Ibidem*; *KSA*, 1, S. 771.

Erläutert wird diese vorsichtig angedeutete Parallele nicht. Ein Hinweis zum Verständnis findet sich erst in der zwei Jahre später geschriebenen zweiten Unzeitgemäßen Betrachtung *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben,* bei der nach wie vor die kulturpolitischen Ziele im Vordergrund stehen:

«Nehme man an, dass Jemand glaube, es gehörten nicht mehr als hundert productive, in einem neuen Geiste erzogene und wirkende Menschen dazu, um der in Deutschland gerade jetzt modisch gewordenen Gebildetheit den Garaus zu machen, wie müßte es ihn (den Repräsentanten einer «monumentalischen Historie») bestärken wahrzunehmen, dass die Cultur der Renaissance sich auf den Schultern einer solchen Hundert-Männer-Schaar heraushob» [24].

Damit ist offenkundig, was Nietzsche veranlaßt, den unvergleichlichen Griechen die Italiener der Renaissance gleichwohl zur Seite zu stellen: Hier wie dort ist es 'eine kleine Zahl überragender Gestalten', die ihrer Zeit den Stempel aufgeprägt haben. G r o ß e I n d i v i d u e n – und nicht die Masse des Volkes – haben Epoche gemacht, haben eine Kultur erzeugt und deren pyramidalen Aufbau vor aller Augen bestätigt. Es sind Männer nicht nur des Wortes, sondern auch der T a t. Hier korrigiert Nietzsche sein Urteil aus der *Geburt der Tragödie,* wo er den führenden Köpfen der Renaissance ihr angeblich idyllisches Wirklichkeitsverständnis zum Vorwurf gemacht hat. Nun hält er die 'Hundert-Männer-Schar der Renaissance-Kultur' nicht länger für angekränkelte alexandrische Gelehrte. Er kann sie nun im Gegenteil als Vorbild für jene empfehlen, die der im 19. Jahrhundert «modisch gewordenen Gebildetheit den Garaus» zu machen haben [25]. Auch hierbei bleibt das Ziel die Erneuerung der frühen griechischen Kultur im deutschen Geist. Aber dafür können nun wenigstens auch die großen Individuen der Renaissance ein Beispiel geben.

Blickt man von dieser Stelle auf den früheren Vergleich der Renaissance-Menschen mit den Griechen zurück, dann stellt sich der Verdacht ein, daß Nietzsche stillschweigend nicht die Italiener an den Griechen, sondern die Griechen an den Italienern mißt. Denn sind nicht die vorsokratischen Heroen der griechischen Kultur nach dem Modell eben jener Individuen geformt,

[24] F. NIETZSCHE, *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben,* 2; *KSA,* 1, S. 260 f.

[25] *Ibidem,* 2; *KSA,* 1, S. 260 f.

die mit vollem Selbstbewußtsein erstmals in der Renaissance hervorgetreten sind und die so erst Jacob Burckhardt portraitierte? Das kann hier nicht mehr als eine Frage sein!

Burckhardts Einfluß ist in einem anderen Zusammenhang unverkennbar, in dem die zweite *Unzeitgemäße Betrachtung* erneut auf die Renaissance-Kultur zu sprechen kommt. Waren an der ersten Stelle der «monumentalische» Historiker angesprochen, so ist jetzt vom «antiquarischen» Menschen die Rede, dem es gelingt, sich mit sicherem Instinkt in die Vergangenheit einzuleben. Er ist mit der Geschichte seiner Umgebung vertraut wie mit seiner eigenen Herkunft:

«er versteht die Mauer, das gethürmte Thor, die Rathsverordnung, das Volksfest wie ein ausgemaltes Tagebuch seiner Jugend und findet sich selbst in diesem Allen, seine Kraft, seinen Fleiss, seine Lust, sein Urtheil, seine Thorheit und Unart wieder. Hier liess es sich leben, sagt er sich, denn es lässt sich leben, hier wird es sich leben lassen, denn wir sind zäh und nicht über Nacht umzubrechen» [26]. Mit einem Menschen dieser bewahrenden und alles schützenden Art, so fährt Nietzsche wenig später fort, «stand Goethe vor dem Denkmale Erwin's von Steinbach; in dem Sturme seiner Empfindung zerriss der historische zwischen ihnen ausgebreitete Wolkenschleier: er sah das deutsche Werk zum ersten Male wieder, 'wirkend aus starker rauher deutscher Seele'». Und nun folgt die nach allem Vorherigen überraschende Wende: «Ein solcher Sinn und Zug führte die Italiäner der Renaissance und erweckte in ihren Dichtern den antiken italischen Genius von Neuem, zu einem 'wundersamen Weiterklingen des uralten Saitenspiels', wie Jacob Burckhardt sagt» [27].

Der Mensch der Renaissance, noch wenige Jahre vorher als blasses, opernhaftes Bildungswesen verächtlich übergangen, figuriert mit einem Mal als exemplarischer Fall einer von Nietzsche durchaus positiv bewerteten Geistes- und Lebensart. Der antiquarische Typus genießt zwar nicht im gleichen Maße Nietzsches Sympathie wie sein monumentalisches Gegenstück; aber er wird nicht nur als notwendig und verdienstvoll geschildert, sondern seine 'lebensnahe und lebenssichernde Kraft' wird offenkundig geschätzt. Denn nur in der antiquarischen Einstellung kann der Sinn für das Stille und Unscheinbare, für das Detail und die Kuriosität, vor allem aber für ungeahnte, dem Handelnden unbewußte Traditionen wachsen. So können dann Verbindungen auch über größte Unterschiede hinweg entstehen; neue Einheiten tre-

[26] *Ibidem,* 3; *KSA,* 1, S. 265.

[27] *Ibidem,* 3; *KSA,* 1, S. 266.

ten hervor. Auch wenn die antiquarische Historie sich nach Nietzsche allein darauf versteht, das Leben «zu bewahren, nicht zu zeugen» [28], so legt sie in der Herstellung neuer Beziehungen doch auch den Grund für ein sich reicher entfaltendes Leben.

So kann durchaus einleuchten, warum Nietzsche die Renaissance als Beispiel einer antiquarischen Einstellung zur Geschichte heranzieht. Man erkennt das alte Urteil über die alexandrinische Geistesart der Renaissance in dieser Schilderung noch wieder, aber die Wertung hat sich ins Gegenteil verkehrt.

Die damit vollzogene Aufwertung der Renaissance wird noch deutlicher, wenn man hinzunimmt, daß nicht nur die antiquarische Historie, sondern auch ihr Gegentyp, die monumentalische Geschichtsschreibung, auf das Beispiel der Renaissance nicht verzichten kann. Das wird nicht erst bei der ausdrücklichen Erwähnung jener «Hundert-Männer-Schaar» der Renaissance-Kultur deutlich; die Anlage des ganzen Typus macht ja klar, daß hier die Geschichts-betrachtung aus der Perspektive t a t k r ä f t i g e r I n d i v i d u e n betrieben werden soll, von Individuen, die historisch erstmals in der Renaissance zu ausdrücklichem Selbstbewußtsein gekommen sind. Man halte nur Jacob Burckhardts Ausführungen über die *Entwicklung des Individuums* neben Nietzsches Portrait des m o n u m e n t a l i s c h e n H i s t o r i k e r s, dann fallen die Gemeinsamkeiten ins Auge. Für beide Typen konnte Nietzsche aus Burckhardts Renaissance-Buch ein reiches Anschauungsmaterial entnehmen [29]. Und vielleicht hat Burckhardts eigene Einstellung zur Geschichte das Modell für die 'antiquarische Geschichtsbetrachtung' abgegeben.

Trotz dieser doppelten Anlehnung an den Geist der Renaissance findet Nietzsche in den *Unzeitgemäßen Betrachtungen* keine Gelegenheit zu einer offenen Revision seines in der *Geburt der Tragödie* geäußerten Vorurteils. Das deutsche Sendungsbewußtsein und vor allem die Bindung an Richard Wagner sind in den Jahren bis 1876 vermutlich noch zu stark. Aber nach dem

[28] *Ibidem,* 3; *KSA,* 1, S. 268.

[29] J. BURCKHARDT, *Die Kultur der Renaissance in Italien,* Köln 1965, IV. Abschnitt, S. 203 ff. Zu beachten sind auch seine Hinweise auf das «antiquarische Interesse» an der Ruinenstadt Rom (S. 131) sowie die sich damit einstellende «Sorge für das Monumentale» bei dem Renaissancepapst Nikolaus V. (S. 132).

Bruch mit Wagner, nach dem offenen Bekenntnis zu den Zielen der Aufklärung und des Humanismus in seinem ersten Aphorismenbuch sucht er den erklärten Anschluß an die Renaissance. Er präsentiert sich nun als 'europäischer Denker', der sich Montaigne und Voltaire zum Vorbild nimmt. Ich brauche nur eine Passage aus dem Aphorismus 214 von *Der Wanderer und sein Schatten* zu zitieren, um deutlich zu machen, welcher Tradition sich Nietzsche nunmehr verpflichtet fühlt. Bezeichnend ist auch hier, daß ihm die historische Epoche nur insofern etwas gilt, als sie sich aufnehmen und fortsetzen läßt. Seine Hinwendung zur Geschichte hat an sich selbst bereits die Attitude der Renaissance. Der Aphorimus hat den Titel *Europäische Bücher*:

«Man ist beim Lesen von Montaigne, Larochefoucauld, Labruyère, Fontenelle (namentlich der dialogues des morts) Vauvenargues, Champfort dem Alterthum näher, als bei irgend welcher Gruppe von sechs Autoren anderer Völker. Durch jene Sechs ist der *Geist der letzten Jahrhunderte* der *alten* Zeitrechnung wieder erstanden, – sie zusammen bilden ein wichtiges Glied in der grossen noch fortlaufenden Kette der Renaissance. Ihre Bücher erheben sich über den Wechsel des nationalen Geschmacks und der philosophischen Färbungen, in denen für gewöhnlich jetzt jedes Buch schillert und schillern muss, um berühmt zu werden: sie enthalten mehr *wirkliche Gedanken*, als alle Bücher deutscher Philosophen zusammengenommen...» [30].

Noch deutlicher wird das Bemühen um Anschluß an die historische Renaissance, wenn Nietzsche wenig später die «deutsche Tugend» als eine Folge jenes Stroms «moralischer Erweckung» erklärt, der seit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts mit Kant, Schiller und Fichte durch Europa floß [31].

«Damals erst», so meint er, «wurde die Tugend wieder beredt; sie lernte es, die ungezwungenen Gebärden der Erhebung, der Rührung finden, sie schämte sich ihrer selber nicht mehr und ersann Philosophien und Gedichte zur eigenen Verherrlichung». Bei der Suche nach den «Quellen dieses Stromes» stößt er zunächst auf Rousseau. Und nachdem er dessen Impuls erläutert hat, fährt er fort: «Der andere Ursprung liegt in jener Wiederauferstehung des stoischen-grossen Römerthums, durch welche die Franzosen die Aufgabe der Renaissance auf das Würdigste weitergeführt haben. Sie giengen von der Nachschöpfung antiker Formen mit herrlichstem Gelingen zur Nachschöpfung antiker Charaktere über: sodass sie ein Anrecht auf die allerhöchsten Ehren immerdar behalten werden, als das Volk, welches der neueren Menschheit bisher die besten Bücher und die besten Menschen gegeben hat».

[30] F. Nietzsche, *Der Wanderer und sein Schatten,* 214; *KSA,* 2, S. 646 f.

[31] *Ibidem,* 216; *KSA,* 2, S. 651.

Dieses positive, auf Anschluß und Fortsetzung eingestellte Bild der Renaissance ändert sich auch nach der partiellen Distanzierung nicht, die Nietzsche nach *Also sprach Zarathustra* gegenüber den Zielen der Aufklärung und des Humanismus für nötig hält. Das Bild wird auch nur unwesentlich von seiner in die Aphorismen der achtziger Jahre eingestreuten Psychologie des Renaissance-Menschen korrigiert, denn die Zwiespältigkeit und Reizbarkeit, die er als typisch für das große Individuum in der Epoche des 15. und 16. Jahrhunderts herausstellt, sind Vorbedingungen für die stets affektiv geleitete Fähigkeit, Altes abzustoßen und Neues zu schaffen. Obgleich er auch hier Schwächen als Bedingungen der Stärke diagnostiziert, gilt seine uneingeschränkte Bewunderung dem T y p u s d e s g r o ß e n I n d i v i d u u m s. Nun schließt er auch ausdrücklich die Gestalt des tyrannischen Kondottiere mit ein, wie sein oft geäußertes Lob für Cesare Borgia beweist [32]. Die Brechungen und Verwerfungen in Nietzsches spätem Denken führen also zu keiner Änderung in seinem Urteil über die Renaissance. In der *Genealogie der Moral* wertet er z.B. die römische Antike in unverkennbarer Weise auf, nicht zuletzt, um damit den Kontrast gegenüber der jüdischen Kultur zu vergrößern. Das hat dann zwangsläufig Folgen für sein Urteil über die Renaissance und er spricht von einem «glanzvoll-unheimlichen Wiederaufwachen des klassischen Ideals, der vornehmen Werthungsweise aller Dinge» [33].

In den *Streifzügen eines Unzeitgemäßen* der kurz vor dem Zusammenbruch veröffentlichten *Götzen-Dämmerung* ist dann die Aufwertung der Renaissance so groß, daß Nietzsche fragen muß, ob der Mensch der Gegenwart «die Renaissance-Zustände» überhaupt ertragen könnte: «unsre Nerven hielten jene Wirklichkeit nicht aus, nicht zu reden von unsern Muskeln». Die «Zartheit und Spätheit» des 19. Jahrhunderts mit seiner «rücksichtenreichen Moral» könnte vor dem harten Urteil eines Renaissance-Menschen, so vermutet er, gar nicht bestehen:

«Zweifeln wir... nicht daran, dass wir Modernen mit unsrer dick wattirten Humanität, die durchaus an keinen Stein sich stoßen will, den Zeitgenossen Cesare Borgia's

[32] Vgl. *KSA,* 5, S. 117; 6, S. 136 f.; 6, S. 224, 251, 300; 11, S. 21; 13, S. 73; siehe dazu auch weiter unten.

[33] F. NIETZSCHE, *Zur Genealogie der Moral,* 1, 16; *KSA,* 5, S. 287.

eine Komödie zum Todtlachen abgeben würden. In der That, wir sind über die Maassen unfreiwillig spasshaft, mit unsren modernen 'Tugenden'...» [34].

Dazu paßt dann auch das Lob des Realismus, das Nietzsche nicht nur auf den großen Thukydides häuft, sondern das er, wie wir gehört haben, auch Machiavellis *Il Principe* spendet. So rühmt er, ebenfalls in der *Götzen-Dämmerung,* an Goethe den Realismus «inmitten eines unreal gesinnten Zeitalters». Und indem er Goethe mit seinen Eigenschaften in die Tradition der Renaissance zu stellen sucht, wird auch deutlich, was Nietzsche nunmehr alles mit diesem Zeitalter verbindet:

«*Goethe* – kein deutsches Ereigniss, sondern ein europäisches: ein grossartiger Versuch, das 18. Jahrhundert zu überwinden durch eine Rückkehr zur Natur, durch ein *Hinauf*kommen zur Natürlichkeit der Renaissance, eine Art Selbstüberwindung von seiten dieses Jahrhunderts. – Er trug dessen stärkste Instinkte in sich: die Gefühlsamkeit, die Natur-Idolatrie, das Antihistorische, das Idealistische, das Unreale und Revolutionäre (– letzteres ist nur eine Form des Unrealen). Er nahm die Historie, die Naturwissenschaft, die Antike, insgleichen Spinoza zu Hülfe, vor Allem die praktische Thätigkeit, er umstellte sich mit lauter geschlossenen Horizonten; er löste sich nicht vom Leben ab, er stellte sich hinein; er war nicht verzagt und nahm so viel als möglich auf sich, über sich, in sich. Was er wollte, das war *Totalität*; er bekämpfte das Auseinaner von Vernunft, Sinnlichkeit, Gefühl, Wille..., er disciplinirte sich zur Ganzheit, er *schuf* sich...» [35].

Im Spiegel der Person und Leistung Goethes haben wir hier ein Portrait der Renaissance, das Nietzsche polemisch gegen sein Jahrhundert abgrenzt. Und wer mit Nietzsche vertraut ist, sieht überdies, daß er in der idealischen Schilderung Goethes sein eigenes Ideal entwirft und damit zugleich sein eigenes Verhältnis zu seinem 19. Jahrhundert zu bestimmen sucht [36].

In Nietzsches späten Schriften tritt die in der *Geburt der Tragödie* wirksame Orientierung am Typus der Renaissance offen als Strukturelement seines Denkens zutage. Das «glanzvoll-unheimliche Wiederaufwachen des klassischen Ideals, der vornehmen Wertungsweise aller Dinge» in der Renaissance wird

[34] F. NIETZSCHE, *Götzen-Dämmerung, Streifzügen,* 37; *KSA,* 6, S. 137.

[35] *Ibidem, Streifzügen* 49; *KSA,* 6, S. 151.

[36] Wie stark sich Nietzsche in seiner kulturgeschichtlichen Konzeption an Goethe orientiert, habe ich an anderer Stelle herausgearbeitet: Vgl. *Leben und Geschichte,* in *Wahrheit und Begründung,* hrsg. von V. GERHARDT - N. HEROLD, Würzburg 1984, S. 183-205; wieder in V. GERHARDT, *Pathos und Distanz.* Vgl. im übrigen: E. HEFTRICH, *Nietzsches Goethe. Eine Annäherung,* in «Nietzsche-Studien», 16, 1987, S. 1-20.

nunmehr ausdrücklich zum Modellfall der proklamierten «Umwertung der Werte». Da sich Nietzsches Denken vom Anfang bis Ende um die Notwendigkeit einer solchen Umwertung dreht, gibt es gute Gründe dafür, von einem impliziten Renaissancismus seines Philosophierens zu sprechen. Dabei geht es ihm allenfalls in den Schriften der mittleren Periode um die Renaissance einer bestimmten historischen Epoche oder eines bereits kulturell ausgeprägten Ideals. Im übrigen interessiert ihn der Vorgang einer Wiedergeburt als solcher, wie sich nicht zuletzt an seiner kosmologisch-moralischen Spekulation über die ewige Wiederkehr des Gleichen zeigen ließe. Die Renaissance in Italien und Frankreich ist für ihn ein exemplarisches Ereignis, auf dessen Wiederkunft Nietzsche im Zeitalter des Nihilismus alle seine Hoffnungen setzt und dessen ideale Gestalt er seinem Jahrhundert in polemischer Absicht gegenüberstellt.

Diese Absicht steht auch hinter der bekannten Bewunderung für die Gestalt des Cesare Borgia, in der sich Nietzsche mit Machiavelli trifft. Nietzsche sucht den Kontrast zur Mittelmäßigkeit und Bequemlichkeit seines 19. Jahrhunderts, wenn er den Kondottiere als «Raubmenschen» *par excellence* präsentiert [37]. Er rühmt die Ursprünglichkeit, die Unmittelbarkeit, das Naturhafte dieses Menschen und sieht darin eine Form der Gesundheit, die dem verlogenen Moralismus des 19. Jahrhunderts abgeht. Daß auch hier ein Moment der Identifikation im Spiele ist, wird deutlich, wenn Nietzsche in *Der Antichrist* die Strategie Cesare Borgias weiterzudenken versucht, indem er den Eroberer selbst als Papst und damit als Vernichter des Christentums von seiner Spitze her präsentiert:

«*Cesare Borgia als Papst*... das wäre der Sieg gewesen, nach dem *ich* heute allein verlange –: damit war (!) das Christenthum *abgeschafft*! –» [38].

In einem seiner letzten Briefe, vom 20. November 1888 aus Turin, nimmt Nietzsche dieses Motiv wieder auf: «Die Kirche *angreifen* – das hieß ja das Christenthum wiederherstellen. – Cesare Borgia als Papst – das wäre der Sinn der Renaissance, ihr eigentliches Symbol...» [39]. Im Brief wird noch deutlicher, daß nun

[37] F. NIETZSCHE, *Jenseits von Gut und Böse*, 197; *KSA*, 5, S. 117.

[38] F. NIETZSCHE, *Der Antichrist*, 61; *KSA*, 6, S. 251.

[39] Brief an G. Brandes vom 20.11.1888; *KSB*, 8, S. 482 f.

e r s e l b s t als aus der christlichen Tradition hervortretender Anti-Christ Borgias angeblichen Plan wiederaufnehmen und, wenn auch mit anderen Mitteln, zu Ende führen will. Damit erhebt er den Anspruch, daß sich in ihm selbst der «S i n n der Renaissance» erfüllt, daß er selbst zum «Symbol» einer neu erwachten Realisten-Kultur werden will. Er selbst versteht sich als die neu eröffnete 'historische Möglichkeit zur Renaissance im 19. Jahrhundert'. Seine Identifikation mit dem Typus des Renaissance-Menschen ist offenkundig. Er versteht sich als der Geburtshelfer einer Renaissance der europäischen Kultur, einer Wiedergeburt, deren erste Wehen sich zwar ankündigen, die aber vielleicht erst in Jahrhunderten erfolgt. Sieht man auf die Herkunft dieser monströsen Erwartung, dann zielt sie auf nicht mehr und nicht weniger als auf eine Renaissance der Renaissance. Nietzsche steigert den Gedanken der Renaissance in sich selbst.

Dies bestätigt sich in der Betrachtung eines spezifisch deutschen Aspekts der historischen Renaissance, nämlich der R e f o r m a t i o n. Nietzsche bedauert, daß Cesare Borgia das ihm unterstellte Ziel nicht erreicht hat und daß statt seiner ein deutscher Mönch, Martin Luther, nach Rom gekommen ist:

«Dieser Mönch, mit allen rachsüchtigen Instinkten eines verunglückten Priesters im Leibe, empörte sich in Rom *gegen* die Renaissance... Statt mit tiefster Dankbarkeit das Ungeheure zu verstehn, das geschehn war, die Überwindung des Christenthums an seinem *Sitz* –, verstand sein Haß aus diesem Schauspiel nur seine Nahrung zu ziehn. Ein religiöser Mensch denkt nur an sich». Durch Luther, so ist die mehrfach geäußerte Meinung Nietzsches, sei die Renaissance «ein Ereignis ohne Sinn, ein grosses *Umsonst!*» geworden. Die Deutschen, so sagt er mit Blick auf Luther und die Reformation, «haben es auf dem Gewissen, die letzte *große* Zeit der Geschichte, die Renaissance, um ihren Sinn gebracht zu haben» [40].

Schon Jahre früher hat er in einem Brief an Overbeck den Deutschen die Schuld am vorläufigen Scheitern der Renaissance gegeben und dabei jener großen Epoche das höchste Lob gespendet: «Die Renaissance bleibt mir immer noch die H ö h e dieses Jahrtausends; und was seither geschah, ist die große Reaktion aller Art von Heerden-Trieben gegen den 'Individualismus' jener Epoche» [41].

[40] *Ibidem; KSB,* 8, S. 482 f. und *Der Antichrist,* 61; *KSA,* 6, S. 251.

[41] Brief an Overbeck vom 10.11.1882; *KSB,* 6, S. 276. Nietzsche hat hier die Lektüre von J. JANSSEN, *Geschichte des deutschen Volkes seit dem Ausgang des Mittelalters,* Freiburg 1877, im Hintergrund.

Was liegt näher, als daß ein Deutscher das damals begangene Unrecht wieder gutmacht und die im 16. Jahrhundert vertane Chance zur Vollendung der Renaissance nun im Ausgang des 19. Jahrhunderts ergreift? Die *Götzen-Dämmerung* und sein *Ecce homo* versteht Nietzsche jedenfalls als «das Vorspiel der Umwerthung aller Werthe», und damit als die Vorboten der neu erstehenden Kultur. Wenn diese Bücher erst erschienen sind, dann, so schwört er im Brief an Georg Brandes, werden «wir in zwei Jahren die ganze Erde in Convulsionen haben... Ich bin ein Verhängniß». [42]

Nietzsche stilisiert sich so nach dem Symboltier der Renaissance als 'Vogel Phönix', der erst ins Feuer muß, um aus der Asche wieder emporsteigen zu können [43]. Mit ihm verbrennt und ersteht eine ganze Kultur. Statt des mythologischen Vogels bevorzugt Nietzsche allerdings das 'Bild des Gekreuzigten', der durch sein stellvertretendes Leiden und Wiederauferstehen die Menschheit rettet. «Reinigung und Wiederherstellung» eines Typus, des Typus des starken Willens zur Macht, nennt er diesen Vorgang auch in Anlehnung an den ä s t h e t i s c h e n Vorgang des 'tragischen Erlebens' [44]. Wenn erst die Gründe für den Niedergang erfaßt sind, so meint er auch den Weg für die «Umwerthung aller Werthe» frei zu haben. Dann beginnt, wie er sagt, die «Wiederherstellung der Natur» [45].

In einem der späten Briefe Nietzsches, die sichtlich vom Wahnsinn gekennzeichnet sind, wird deutlich, wie sehr ihn bis in die letzten bewußten Äußerungen das Motiv von Wiedergeburt und Wiederauferstehung beherrscht:

«Ich bin unter Indern Buddha, in Griechenland Dionysos gewesen, – Alexander und Caesar sind meine Inkarnationen, insgleichen der Dichter des Shakespeare Lord Bakon. Zuletzt war ich noch Voltaire und Napoleon, vielleicht auch Richard Wagner... Dies Mal aber komme ich als der siegreiche Dionysos, der die Erde zu einem

[42] Brief an G. Brandes vom 20.11.1888; *KSB,* 8, S. 482 f.

[43] Dazu: G.B. LADNER, *Pflanzensymbolik und der Renaissance-Begriff* (1961), wieder in *Zu Begriff und Problem der Renaissance,* hrsg. von G. BUCK, Darmstadt 1969, S. 336-394, 383 ff. Natürlich ist auch der spezifisch christliche Symbolgehalt in diesem aus der griechischen Mythologie angeeigneten Gestalt des wiederauferstehenden Vogels nicht zu übersehen – auch nicht bei Nietzsche.

[44] F. NIETZSCHE, *N* 1888, 14/137; *KSA,* 13, S. 322.

[45] F. NIETZSCHE, *N* 1888, 14/138; KSA, 13, S. 323.

Festtag machen wird...»[46].

Daß sich in diesem Brief nicht nur der Wahnsinn äußert, ist leicht zu erkennen, wenn man aus den verstreuten Nachlaßstellen über die Renaissance weiß, daß Nietzsche diese Epoche schon seit Jahren mit einer heidnischen, antichristlichen Tendenz, mit dem Gott Dionysos, mit einem gegen die Moral gerichteten Tatendrang und mit der Fähigkeit zu feiern zusammenbringt[47]. Die «grosse Loslösung» von der Herdenmoral seines Jahrhunderts, die Überwindung der wissenschaftlich-moralischen Erkrankung seines Zeitalters in einer «grossen Gesundheit» ist seine Hoffnung seit der Mitte der siebziger Jahre. Seitdem hat ihm der Anschluß an die Tradition der Renaissance, wie er sie versteht, den Mut gegeben, für seine Ziele zu streiten.

Gegen Ende seiner bewußten Existenz glaubt Nietzsche sich seinem Ziel näher denn je. Denn erstens meint er die Gründe für das Scheitern der italienisch-französischen Renaissance in der Mitte des 2. Jahrtausends zu kennen, und zweitens wähnt er sich im Besitz des Mittels, ihr tatsächlich zum Erfolg zu verhelfen: Er muß nur sein Schicksal aufsichnehmen und die Zeit der *décadance* und des christlich inspirierten Nihilismus an ihr Ende bringen, um durch den Tod der alten Epoche die Voraussetzungen für die Wiedergeburt einer neuen zu schaffen. Durch seinen Niedergang kann damit die Renaissance selbst eine Renaissance erleben. Wenn dies gelingen soll, so kann dies aber nur gegen sein Jahrhundert geschehen; die erwartete Renaissance der Renaissance ist Nietzsches Gegenentwurf, die historische Antithese gegen sein 19. Jahrhundert. Vom Ende seines Denkens her zeigt sich, was es schon immer, auch in der deutsch-romantischen Distanz zur Renaissance, gewesen ist: ein exaltierter Renaissancismus. Noch einaml: Nietzsche steigert den Gedanken der Renaissance an sich selbst. So versucht er, wie wohl kein anderer im 19. Jahrhundert, die Idee der Renaissance praktisch werden zu lassen.

Wenn ich Zeit für einen weiteren Vortrag hätte, könnte ich zeigen, wie stark die Erwartung einer neuen Renaissance die innere Logik der Philosophie Nietzsches bestimmt. Der implizite

[46] Brief an Cosima Wagner vom 3.1.1889; *KSB*, 8, S. 573.

[47] Vgl. F. NIETZSCHE, *N* 1888, 14/137; *KSA*, 13, S. 321.

Renaissancismus, sein Versuch, die Steigerung der Renaissance auf Dauer zu stellen, ist keineswegs auf den Glauben an die Wiedergeburt der Tragödie beschränkt. Die großen Themen der Spätzeit: die Prophetie des Übermenschen, die Antithese von Selbsterhaltung und Selbstüberwindung, der Gedanke der 'ewigen Wiederkehr des Gleichen' und die 'Umwertung der Werte' sind schon rein äußerlich auf den Vorgang der Wiederbelebung und Wiedergeburt bezogen. Schwieriger ist es, das Renaissancemotiv in der Lehre vom Willen zur Macht zu entdecken. Aber die bereits zitierte Formel von der «Ergänzung» des «siegreichen Begriffs» der physikalischen Kraft durch den «Willen zur Macht» gibt hier den entscheidenden Fingerzeig: Die bloß äußerliche Kraftkonzeption der modernen Naturwissenschaften muß durch ein stets von innen kommendes Moment überwunden werden. Die, wie es immer wieder heißt, «innere Welt» der Kraft ist zu entdecken. Und sie ist mit dem «Willen zur Macht» beim Namen genannt. Mit ihm ist die «innere Qualität» der Kraft bezeichnet; folglich hat man mit diesem Begriff den Zugang zur ursprünglich bewegenden Kraft, zu dem alles Werden im Innersten bestimmenden Trieb.

Nietzsche revoltiert mit dieser Konzeption gegen den Positivismus seines Jahrhunderts. Die Wissenschaftsgläubigkeit seiner Zeit ist ihm, was – nach dem Verständnis des 19. Jahrhunderts – dem Renaissancemenschen der starre Kirchenglaube des Mittelalters war. Nietzsche kämpft gegen die positivistische Wissenschaft, weil er in ihr die neue Orthodoxie seines Zeitalters entdeckt. Nur in dieser veräußerlichten Gestalt möchte er die Wissenschaft, den Historismus und den Kausalismus seiner Zeitgenossen überwinden; es geht ihm nicht um Beseitigung der wissenschaftlichen Erkenntnis, wohl aber um die Indienstnahme des Wissens durch eine ursprünglichere, von innen kommende Kraft. Käme sie wieder frei zur Geltung, wären Nihilismus und *décadence* überwunden. Insofern ist auch die Konzeption des «Willens zur Macht» auf eine Renaissance angelegt. Und es ist nicht von ungefähr, daß Nietzsche in seinen späten Notizen die Lehre vom Willen zur Macht unter den Titel eines «Machiavellismus» bringt. Der – wie er sagt – «unbewußte Machiavellismus» der Macht[48]

[48] F. NIETZSCHE, *N* 1887, 9/145; *KSA*, 12, S. 419.

schließt viel stärker an die humanistische Tradition der Renaissance an und läßt dem großen Florentiner viel mehr Gerechtigkeit widerfahren, als der verrufene Begriff eines Machiavellismus vermuten läßt. Bei den Schwachen äußert sich dieser Machiavellismus als Freiheitsstreben, als Loskommen von der Unterdrückung und als Kampf um das Recht; der Schwache erstrebt das Gleichgewicht der Kräfte, das ihm allemal den größten Vorteil bringt. Bei den Starken, bei den «Stärkesten, Reichsten, Unabhängigsten, Muthigsten», wie Nietzsche sagt, äußert sich dieser nicht auf das Politische eingeschränkte Machiavellismus als

«'*Liebe* zur Menschheit', zum 'Volke', zum Evangelium, zur Wahrheit; als Mitleid; 'Selbstopferung' usw. als Überwältigen, Mit-sich-fortreißen, in-seinen-Dienst-nehmen; als instinktives Sich-in-Eins-rechnen mit einem großen Quantum Macht, dem man *Richtung zu geben vermag*...» Und die noch weitergehende Aufzählung der machiavellistischen Tugenden des starken Willens zur Macht endet mit den Worten: «'Freiheit', 'Gerechtigkeit' und 'Liebe'» [49].

Die stärkste sachliche Anknüpfung an die Ideen der Renaissance sehe ich in Nietzsches Konzeption der neuen Tugenden, von denen er die «Umwertung der Werte» erhofft. Hier kommt er nicht nur auf den Aristokratismus jener Hundert-Männer-Schar der Renaissance zurück, hier beschwört er nicht einfach nur die Leistung des großen Individuums, sondern legt mit dem Rückgang auf eine bedeutende Tradition zugleich die Fundamente ethischen Handelns frei, die auch für uns heute bestimmend sein könnten. Da die Nietzsche-Forschung die Konzeption der neuen Tugenden meist übergeht, möchte ich abschließend bei diesem Punkt noch etwas verweilen. Ich hoffe, man gestattet mir dieses ein wenig in die Länge gezogene Finale auch deshalb, weil sich hier etwas von der philosophischen Reichweite Nietzsches erkennen läßt.

Es wird meist übersehen, daß Nietzsche nicht nur als Kritiker der Moral auftritt. Seine unablässigen Attacken gegen die Moral als «Widernatur», sein «Immoralismus» entspringt keineswegs der Attitude des *laisser faire,* hat nichts mit ethischer Indifferenz zu tun, sondern folgt aus einem hohen Selbstanspruch an das eigene Handeln. Hinter dem Pathos seiner Kritik steht das Ethos eines nach eigenen Vorstellungen geführten Lebens. Es ist, davon bin ich jedenfalls überzeugt, der gesteigerte Selbstanspruch an die

[49] F. NIETZSCHE, *N* 1887, 9/145; *KSA,* 12, S. 419.

eigene, unverwechselbare Lebensführung, der Nietzsche zu einem so unerbittlichen Richter der veräußerlichten Moral seines Jahrhunderts werden läßt. Seine Abwertung der auf dem Ressentiment aufbauenden Mitleidsmoral kann er nur vor dem Hintergrund eines positiven ethischen Ideals begründen. Es ist das Ideal des «vornehmen Menschen», des «n o t h w e n d i g aktiven Menschen», der sein Glück im Handeln findet [50]. Für dieses «Ideal» – Zarathustras «Gegen-Ideal» – gilt die «aristokratische Wertgleichung», in der sich «gut», «vornehm», «mächtig», «schön», «glücklich» und «gottgeliebt» entsprechen [51]. Wer diesem Ideal folgt, der verhält sich im Umgang mit seinesgleichen ganz selbstverständlich tugendhaft. Er braucht keine «Moral», die auf abstrakten Grundsätzen basiert, sondern er ist «sittlich», ganz so wie dieses Attribut bei Hegel gemeint ist.

Die natürliche Sittlichkeit bindet den Menschen aber nur im Binnenverhältnis, also jenen gegenüber, die ihm gleich sind. Das Ideal der Vornehmheit gilt «inter pares», basiert also nicht auf einer universalistischen, sondern auf einer exklusiven, einer – wenn man so will – elitären Gleichheit. Nach außen hin, anderen gegenüber, hat der einzelne keine Rücksichten zu nehmen. Hier braucht er seinen Lüsten keine Zügel anzulegen und kann sie auch in Grausamkeit ausleben. Es ist eine wichtigte anthropologische Einsicht Nietzsches, daß Grausamkeit und Lustempfindung beim Menschen eng beieinanderliegen, und er versucht, sie in dem unglückseligen Bild von der «blonden germanischen Bestie» zu illustrieren. Er denkt dabei primär an das raubtierhafte Gebaren des langmähnig-blonden Löwen [52]. Der verhängnisvollen Karriere dieser Metapher hat es leider keinen Abbruch getan, daß Nietzsche gleich hinzufügte, zwischen den alten Germanen und den Deutschen bestehe «kaum eine Begriffs-, geschweige eine Blutverwandtschaft» [53].

Die psychologisch gewiß nicht unverdächtige Stilisierung raubtierhafter Ausgelassenheit ist aber keine Verherrlichung

[50] F. NIETZSCHE, *Zur Genealogie der Moral,* 1, 10; *KSA,* 5, S. 272.

[51] *Ibidem,* 1, 7; *KSA,* 5, S. 267.

[52] *Ibidem,* 1, 11; *KSA,* 5, S. 276.

[53] *Ibidem; KSA,* 5, S. 276. Vgl. D. BRENNECKE, *Die blonde Bestie. Vom Mißverständnis eines Schlagworts,* in «Nietzsche-Studien», 5, 1976, S. 113-145.

roher Naturkraft. Die lustvolle, Grausamkeiten nicht ausschließende Ausschweifung ist die Kehrseite der Selbstdisziplin der vornehmen Seele. Der Mensch kann ohne «Einschliessung und Einfriedung in den Frieden der Gemeinschaft» nicht leben; er braucht den Zwang und die Gewohnheit, um sich «seine» (zweite oder dritte) Natur, nämlich die Kultur aufzubauen.

Nietzsche spricht demnach als 'Anwalt der Kultur'. Nur in ihr, so meint er, könne der Mensch zu seinesgleichen finden und «Selbstbeherrschung, Zartsinn, Treue, Stolz und Freundschaft» beweisen [54]. Nur in der Kultur kann der Mensch sich selbst «berechenbar, regelmäßig und nothwendig» machen, alles Eigenschaften, die er braucht, um überhaupt einen Willen haben, Versprechen halten und eine Tat verantworten zu können. Erst am Ende des langen Prozesses kultureller Selbstdomestikation tritt «die Societät und ihre Sittlichkeit der Sitte» zutage, deren «reifste Frucht» das – und darauf kommt es mir hier an –: «souveraine Individuum» ist. Dieses souveräne Individuum ist in seinem «eigentlichen Macht- und Freiheitsbewußtsein» so unabhängig, daß es sich auch wieder, wie das moralische Subjekt Kants, von der «Sittlichkeit der Sitte» ablöst und zu eigenständiger Freiheit kommt. Dieser «Freigewordene», dieser «Herr des freien Willens», dieser wahrhaft «'freie' Mensch» hat, so Nietzsche, das «stolze Wissen um das außerordentliche Privilegium der Verantwortlichkeit, das Bewusstsein dieser seltenen Freiheit, dieser Macht über sich... dieser souveraine Mensch heisst ihn sein Gewissen...» [55]. Alle wesentlichen Begriffe ethischen Verhaltens sind hier versammelt. Nietzsche sieht ganz richtig, daß ohne Individualität, ohne Bewußtsein meines eigenen Anspruchs, Selbstbestimmung nicht mehr ist als ein bloßes Wort.

Tugend und Individualität gehören daher zusammen: «deine Tugend ist die Gesundheit deiner Seele» – so sollen wir zu sagen lernen [56]. Der wahrhaft selbständige Wille benötigt daher das «Pathos der Distanz». Wer den Abstand nicht wahren kann, kann auch nicht eigenständig sein. Doch auch dieses Individualität ermöglichende Element souveränen Verhaltens schließt die Soli-

[54] F. NIETZSCHE, *Zur Genealogie der Moral,* 1, 11; *KSA,* 5, S. 274.

[55] *Ibidem,* 2, 2; *KSA,* 5, S. 293.

[56] F. NIETZSCHE, *Die fröhliche Wissenschaft,* 120; *KSA,* 3, S. 477.

darität mit dem Nächsten nicht aus, und sie verträgt sich sehr wohl mit der prinzipiellen Anerkennung des anderen, auch des «Fremden». Die Achtung des Feindes versteht sich für das souveräne Individuum von selbst.

Es fehlt noch viel, ehe wir so weit sind, in Nietzsche auch einen Theoretiker der Tugend zu erkennen. Sollten wir gelernt haben, mit der Vieldeutigkeit seiner Texte umzugehen, gelingt es uns vielleicht, in ihm nicht nur den Kritiker der überlieferten Moral, sondern auch den – wenn nicht um ein System, so doch um Konsequenz bemühten – Philosophen individueller Selbstbestimmung zu sehen. Er ist damit zugleich auch der Philosoph, der den Anspruch des Renaissancehumanismus ethisch ernstzunehmen versucht. Er sucht nach der Tugend des wahrhaft individuellen Menschen, der alle seine Kräfte in den Dienst der weltlicher Kultur zu stellen hat. Es ist, wenn Sie so wollen, eine Tugend für den wiedererstandenen Menschen der Renaissance.

Nietzsche steht damit in seiner Spätphilosophie der Aufklärung und dem kritischen Denken des Humanismus näher, als er einzugestehen bereit ist. Es sollte uns zu denken geben, warum es ihm schwerfällt, sich eindeutig zur Tradition der Aufklärung und des Humanismus zu bekennen, es ihm jedoch ein Anliegen ist, die Renaissance wiederaufleben zu lassen. Es liegt, das ist meine Überzeugung, nicht an Nietzsches Distanz zur kritischen Vernunft und zu den Idealen der Humanität, sondern daran, daß Vernunft und Menschlichkeit im Zeitalter der Renaissance reicher, sinnvoller und vielfältiger hervorgetreten sind. Hier hat sich das Individuum erstmals selbstbewußt und selbstgewiß präsentiert, als ein Individuum, das sich seiner Herkunft aus der Natur nicht schämt und das seine große kulturelle Aufgabe nicht, wie im 19. Jahrhundert, nach Art eines Schauspielers bloß mimt, sondern sie wirklich will.

Freilich ist dieser Wille bei Nietzsche nur eine Idee geblieben. Hätte er mehr Vertrauen in die Vernunft gesetzt, fiele es uns heute womöglich leichter, die Idee wenigstens als solche zu verstehen.

Nascita, rinascita e ripetizione nella «Nascita della tragedia»

di *Manfred Hinz*

La *Nascita della tragedia* è l'unico libro in apparenza storico di Nietzsche: la «nascita» [1] – almeno quella del titolo, perché nel testo viene preferito il termine «origine» [2] – rappresenta per Nietzsche un «esempio storico trattato» [3], una vera e propria parabola della storia.

L'intento di queste pagine non è quello di discutere la funzione del campo semantico circoscritto dai termini «nascita», «rinascita» [4], «origine» ecc. nell'intera opera di Nietzsche, ma quello di analizzarne la valenza esclusivamente storica – almeno nelle intenzioni – nella *Nascita della tragedia*. Poiché Nietzsche, per evidenti motivi, non ha elaborato una «filosofia della storia», né voleva – à la Burckhardt – riconoscere una funzione vitale proprio alla ricerca storica «antiquaria» quale «asilo» [5], è possibile rintracciare nel suo unico lavoro storico alcune indicazioni sulla sua concezione del rapporto fra le epoche passate e fra passato e presente.

Riferendoci al solo testo della *Nascita della tragedia* ed occasionalmente ad alcuni frammenti postumi [6], analizziamo nel primo pa-

[1] Citiamo secondo l'edizione F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia,* Milano 1972, con nota introduttiva di G. COLLI e riportiamo in cifre romane il numero del paragrafo.

[2] Cfr. ad esempio *ibidem,* VII, p. 50.

[3] *Ibidem,* XVI, p. 104.

[4] Per il concetto di «rinascita» cfr. anche *ibidem,* XVI, p. 105; XX, p. 135; XXII, p. 148; XXIV, p. 161.

[5] Cfr. H.H. SCHLAFFER, *Studien zum ästhetischen Historismus,* Frankfurt a.M. 1975, pp. 72-111.

[6] In un contesto critico-letterario i frammenti preparatori alla *Nascita della tragedia* sono stati analizzati da C. JACOBS, *The Dissimulating Harmony. The Image of Interpretation in Nietzsche, Rilke, Artaud, and Benjamin,* Johns Hopkins University

ragrafo l'arte e la cultura del Rinascimento secondo la concezione niciana, cioè come arte ripetitiva; nel secondo paragrafo affrontiamo il problema della matrice originaria dell'imitazione, cioè della «nascita» della tragedia; nel terzo paragrafo, ritornando alla cultura ripetitiva, tentiamo infine di chiarire la differenza fra ripetizione moderna e nascita nell'antichità.

I.

La storia genealogica della tragedia è a prima vista facilmente riassumibile: essa nasce dall' «accoppiamento» [7] delle due «divinità» [8], «potenze» [9], oppure «istinti artistici» [10], Apollo e Dioniso, «senza mediazione dell'artista umano» [11]; decade poi nel «punto decisivo e vertice [12] della cosiddetta storia universale» [13] per mano dell'uomo teorico, Socrate, per «risvegliarsi» nuovamente «nel mondo attuale» [14]. Alla fine del libro Nietzsche non constata tutta-

Press, 1978, pp. 3-22. Il suo saggio diverge però in parte dal nostro sia nel metodo – ad es. per l'uso eccessivo di argomenti etimologici (cfr. p. 5) – sia nei risultati. La sua tesi critico-letteraria, secondo la quale «Wagner's music... corrisponds to alliteration» (p. 19), alla quale Nietzsche reagisce «stuttering» (p. 21), non è rilevante per i nostri intenti. Più problematico ci sembra che l'autrice – sulla scia di Heidegger – rinunci troppo presto e troppo volentieri alla distinzione fra assenza e presenza di un origine: «The relationship of the two aesthetic principles... is totally without principles, totally lacking that which can be set down as a predetermined conceptual law... Therefore Nietzsche finds it so difficult to speak of Wagner. He can do so only by presenting Wagner... as an instructive historical example, from which one can learn the meaninglessness of the historical and the instructive... Certainly, we won't learn anything from it, but at least we can expand the web of images» (p. 21). Pur concordando in molti punti con l'analisi della Jacobs, riteniamo che per una «filosofia» sia troppo poco voler solo estendere la «rete delle immagini».

7 F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, cit., I, p. 21.

8 *Ibidem.*

9 *Ibidem*, XXV, p. 161.

10 *Ibidem.*

11 *Ibidem*, II, p. 26.

12 Nel testo tedesco si legge però *Wirbel*: vortice.

13 *Ibidem*, XV, p.102.

14 *Ibidem*, XIX, p. 131.

via – come ci si sarebbe attesi – una avvenuta resurrezione della tragedia, ma la evoca soltanto per il futuro:

«Amici miei, voi che credete nella musica dionisiaca, sapete anche che cosa significhi per noi la tragedia. In essa noi abbiamo, rinato dalla musica, il mito tragico – e in questo potete sperare tutto e dimenticare ciò che è più doloroso» [15].

Si osservi per inciso che – contrariamente ad una interpretazione molto diffusa, alimentata dallo stesso Nietzsche nella *Prefazione a Richard Wagner* – la parabola storica non sfocia assolutamente in una apologia della «dionisiaca» musica wagneriana, che viene vista piuttosto come un semplice strumento, come «il grembo» [16] di una futura tragedia e del rispettivo mito. In altre parole: la parabola storica tracciata da Nietzsche non conosce una conclusione precisa, perché niente esclude che dopo una «rinascita» della tragedia tutto il ciclo ricominci.

Fra la «nascita» degli inafferrabili tempi presocratici e la futura «rinascita» – quindi durante tutto il tempo storico – si dispiega la «cultura dell'opera» [17], la cui più tipica espressione viene individuata da Nietzsche nell'epoca storica del Rinascimento, definito col nuovo termine francese [18] anziché con i corrispondenti termini tedeschi. Già per il giovane Nietzsche, come più tardi in *Umano – troppo umano* [19], il Rinascimento possiede come epoca storica un carattere esemplare per tutta la «cultura socratica», cioè per tutta la modernità. Evidentemente influenzato dalla *Cultura del Rinascimento* di Burckhardt, apparsa nel 1860, e forse anche dalla lettura dell'opera di Voigt del 1859, anche Nietzsche parla di «quei circoli fiorentini» per i quali il nuovo stile recitativo significava una «resurrezione [20] della musica di maggior effetto, della musica greca antica» [21]. Ma proprio il risultato delle ricerche di Burckhardt – cioè che la cosciente e per Nietzsche artificiale ripresa

[15] *Ibidem,* XXXIV, p. 161.

[16] *Ibidem,* XXIV, p. 159.

[17] *Ibidem,* XIX, p. 124.

[18] Benché solo una volta nel testo: *ibidem,* XIX, p. 128.

[19] Cfr. F. NIETZSCHE, *Umano – Troppo umano,* lib. I, fr. 237.

[20] Nel testo tedesco si legge *Wiedererweckung* : ridare vita.

[21] F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia,* cit., XIX, p. 125.

dell'antichità fu «un dogma di opposizione» [22] contro il «pessimismo» [23] scolastico – risulta «indifferente» [24] a Nietzsche, che si concentra piuttosto sulla fondamentale differenza fra il Rinascimento, quale epoca della ripetizione, e la «nascita» originaria in esso ripetuta: «Il presupposto dell'opera è una falsa credenza circa il processo artistico, cioè la credenza idilliaca che propriamente ogni uomo in preda ai sentimenti [25] sia artista» [26]. Per l'opera socratica infatti l'artificio è perfettibile in quanto attinge direttamente alle fonti – soggettive, in questo caso – della produzione artistica. Pur considerando errati i presupposti dell'opera socratica, Nietzsche non può contrapporvi direttamente la tragedia nella quale, mancando il soggetto, il problema della perfettibilità non si pone, ed è costretto a ricercare altrove un'alternativa. Anzi la tragedia non è per lui nemmeno concepibile in quanto resta precluso l'accesso alla sua origine, che si restringe ad un «miracoloso atto metafisico della 'volontà' ellenica» [27]. Ma se la «nascita» rimane confinata per lo più al titolo del libro, e la «rinascita» viene trasferita in modo esortativo al di là del testo – dove trovare un'arte ed un'epoca che non imitino un modello originale?

«L'uomo cólto (*Bildungsmensch*) del Rinascimento si fece ricondurre dalla sua imitazione operistica della tragedia... a una realtà idilliaca; egli utilizzò questa tragedia come Dante utilizzò Virgilio, per essere condotto fino alle porte del paradiso... Quale fiduciosa bontà d'animo (*zuversichtliche Gutmütigkeit*) in queste aspirazioni temerarie in grembo alla cultura teorica! – Tutto ciò si spiega unicamente in base alla consolante credenza che 'l'uomo in sé' sia l'eroe dell'opera..., il pastore che eternamente... suona il flauto, e che alla fine dovrà ritrovare sempre se stesso..., nel caso in cui abbia talvolta realmente per qualche tempo perduto se stesso; tutto ciò è unicamente il frutto di quell'ottimismo, che dalle profondità della concezione socratica del mondo sale qui in alto come un'esalazione (*verführerische Duftsäule*) dal profumo dolciastro e tentatore» [28].

Questa critica della cultura teorica è rimasta costante anche nelle

[22] *Ibidem,* XIX, p. 126.

[23] *Ibidem.*

[24] Nel testo tedesco si legge *gleichgültig; ibidem.*

[25] Nel testo tedesco si legge però *jeder empfindende Mensch* : ogni uomo sensibile.

[26] *Ibidem,* XIX, p. 127.

[27] *Ibidem,* II, p. 21.

[28] *Ibidem,* XIX, p. 129.

successive e apparentemente più positive descrizioni del Rinascimento. Cerchiamo di riassumere: il Rinascimento è per Nietzsche una costruzione (*Bildung*), che non trae origine da una «nascita», ma da una ripetizione; presupponendo un originale ripetibile ed un soggetto della ripetizione, esso cade nel «falso» ottimismo. Nella ripetizione il processo artistico appare quale compito soggettivo: per la cultura teorica la soggettività presuppone ripetizione, mentre la nascita originaria superava l'apollineo «principium individuationis» [29]. Ripetendo l'antichità, la cultura teorica la trasforma nel suo contrario e la rende incomprensibile: ciò che era originariamente un «pessimismo della forza» (tentativo di autocritica), diviene «serenità del declino» [30] ecc. L'ottimismo rinascimentale o socratico, che nell'idillio trova la sua perfetta espressione, è implicito per Nietzsche già nella assunzione che un originale esista e sia imitabile. Si evidenzia qui un secondo paradosso: a Socrate, che appare altrimenti come superficiale avversario delle profondità dionisiache, vengono ascritte improvvisamente pericolose energie traviatrici.

In rapporto più specificamente all'opera ed al suo 'stile rappresentativo', il socratismo si caratterizza per «agire ora sul concetto e sulla rappresentazione, ora sul fondo musicale dell'ascoltatore» [31]; tradotto in termini niciani esso è quindi «intimamente contraddittorio – in pari misura – con gli impulsi artistici del dionisiaco e dell'apollineo» [32]. D'altra parte Nietzsche aveva definito la tragedia quale «accoppiamento» di impulsi contrastanti ed in alcuni tratti ne parla, non diversamente dall'opera, quale «profondo contrasto di stile: nella lirica dionisiaca del coro e d'altra parte nel sogno apollineo della scena, lingua, colore, mobilità, dinamica del discorso si distaccano come sfere di espressione completamente separate» [33]. Proprio la medesima scissione fra apollineo e dionisiaco verrà più tardi rimproverata all'opera, per la quale Nietzsche può solo accettare un'origine extra-artistica, «letteraria» [34].

[29] Cfr. *ibidem*, IV, p. 36; IX, p. 69; X, p. 72; XVI, p. 105; XXII, p. 146 ecc.

[30] *Ibidem*.

[31] *Ibidem*, XIX, p. 125.

[32] *Ibidem*.

[33] *Ibidem*, IX, p. 63.

[34] Per la tesi dell'origine «letteraria» dell'opera cfr. anche T.W. ADORNO, *Ästhetische*

Ora, la differenza fra le due forme di unione e di separazione, oppure fra unione e separazione in generale minaccia di scomparire. Esaminiamo però più in dettaglio la «storia» della «nascita» della tragedia.

II.

Come s'è visto, fra nascita e rinascita si dispiega per Nietzsche il tempo della ripetizione ed il pastore dell'idillio rinascimentale non fa che ripetere il satiro antico [35]; ma l'esempio [36] storico è opaco: la ripetizione non fornisce una copia esatta dell'originale, e la nascita della tragedia appare sia come modello storico che come «labirinto» [37]. Dioniso è per Nietzsche il dio dell'ebbrezza, del disperdersi dell'io nel mondo, e simmetricamente Apollo è il dio del sogno, della perdita del mondo da parte dell'io [38]. Qui è già evidente come la costruzione filosofica di Nietzsche si svolga nelle maglie di quella kantiana. Parafrasando la celebre questione della «deduzione trascendentale», si potrebbe dire che il sogno è «vuoto» senza l'ebbrezza, mentre l'ebbrezza senza il sogno è «cieca». Sia per Kant che per Nietzsche è tuttavia di «grande importanza» (la *große Ursache* kantiana) [39] distinguere l'uno dall'altra. Da solo ognuno dei due estremi è una nullità, ma dal loro accoppiamento scaturisce qualcosa di diverso dal nulla: per Kant la conoscenza sintetica, per Nietzsche la tragedia e l'arte in gene-

Theorie, Frankfurt a.M. 1970, p. 501.

[35] F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia,* cit., VIII, p. 56.

[36] Il concetto di *exemplum* non si riferisce al solo fatto storico, ma anche alla sua elaborazione razionale, o integrazione nell'argomentazione. H. KORNHARDT (*Exemplum. Eine bedeutungsgeschichtliche Studie,* Diss. Göttingen 1936, p. 14) lo definisce nel modo seguente: «Es handelt sich dabei um kurze Berichte von Taten und Leistungen, seltenen Aussprüchen, in denen irgendeine Eigenschaft oder ein Charakterzug besonders deutlich zum Ausdruck kommt... Die Bezeichnung 'exemplum' gilt sowohl für die Taten wie für den Bericht davon». Per l'uso di *exempla* in strategie retoriche cfr. M. RAYMOND, *Enthymemes, Examples, and Rhetorical Method,* in *Essay on Classical Rhetoric and Modern Discourse,* hrsg. von R.J. CONNORS - L.Ş. EDE - A.A. LUNSFORD, Southern Illinois University Press.

[37] F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia,* cit., VII, p. 50.

[38] Cfr. *ibidem,* I, pp. 21 ss.

[39] Cfr. I. KANT, *Kritik der reinen Vernunft,* B 76.

rale [40].

Per questo Nietzsche (come Kant) deve procedere sempre dal fatto compiuto della loro unione, e non può affermare nulla su ognuno dei due poli: «Lo scultore... (è) sprofondat(o) nella pura intuizione delle immagini. Il musicista dionisiaco è... senza alcuna immagine» [41]. Ma anche il processo dell'unione fra la «pura immaginazione» apollinea e la dionisiaca assenza di immagine non si lascia descrivere.

Cominciamo con la forma d'arte che per Nietzsche è ancora più prossima all'origine dionisiaca, la lirica:

«Dapprima egli [il lirico] è divenuto, come artista dionisiaco assolutamente una cosa sola con l'uno originario, col suo dolore e la sua contraddizione e genera l'esemplare (*Abbild*) di questo uno originario come musica,... ma in seguito, sotto l'influsso apollineo,... questa musica gli ridiventa visibile come in un'immagine di sogno simbolica [42]. Quel riflesso (*Widerschein*) senza immagine e senza concetto del dolore originario nella musica,... produce poi un secondo rispecchiamento, come singola immagine o esempio (*Gleichnis oder Exempel*)» [43].

Il prodotto artistico finito, la lirica, non è quindi semplice «espressione» dell'ebbrezza dionisiaca, ma è già il sogno di una ebbrezza, e persino la musica, originariamente dionisiaca, appare infine a Nietzsche quale «riflesso» di un dolore originario di per sé muto. La musica riflette, interpreta la (sua?) origine dionisiaca, e viene nuovamente tradotta in una «parabola» (*Gleichnis*) percepibile e comprensibile. La musica è sia prodotto dell'origine che riflessione su di essa.

Nel passo ora citato troviamo perlomeno due livelli di ripetizione,

[40] Già il contemporaneo di Kant J.G. Hamann aveva sottolineato l'impossibilità di dividere ragione e sensibilità: «... so würd' ich dem Leser die Augen öffnen, daß er vielleicht sähe – Heere von Anschauungen in die Veste des reinen Verstandes hinauf – und Heere von Begriffen in den Abgrund der fühlbarsten Sinnlichkeit hinabsteigen, auf einer Leiter, die kein Schlafender sich träumen läßt, ... – die ganze geheime und ärgerliche Chronik der Buhlschaft und Nothzucht» (*Metakritik über den Purismus der Vernunft, Werke,* III, p. 287). Hamann descrive la reale contaminazione del dualismo filosofico in termini già molto vicini all'accoppiamento niciano.

[41] F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia,* cit., V, p. 42.

[42] Nel testo tedesco si legge però *gleichnisartiges Traumbild*; Nietzsche pone cioè l'accento sul carattere «parabolico» dell'immagine.

[43] F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia,* cit., V, p. 41.

che si presentano al contempo quale dissimulazione dell'originale; il dionisiaco sembra richiedere il proprio travestimento apollineo. In un frammento preparatorio alla *Nascita della tragedia*, Nietzsche ha registrato con precisione questa contraddizione: «Die dionysische Volksmasse als der ewige Geburtsschooß der dionysischen Erscheinung, – und hier als das ewig Unfruchtbare» [44]. Nel testo della *Nascita della tragedia* il dionisiaco è la «potenza artistica eterna e originaria, che suscita... all'esistenza tutto il mondo dell'apparenza» [45], ma nel momento del suo apparire esso cessa di essere dionisiaco per trasformarsi nella «rappresentazione apollinea sensibile (*apollinische Versinnlichung*) di conoscenze e moti dionisiaci» [46].

Lo *Schein* apollineo è così da un lato «illusione idilliaca», e dall'altro schermo sul quale l'origine si proietta e dietro il quale si cela: «L'illusione (*Schein*) è... un riflesso (*Widerschein*) dell'eterno contrasto (*Widerspruch*)» [47]. Lo schermo apollineo dà una copia di Dioniso, ma impedisce la vista diretta del dio, esso risolve in apparenza la contraddizione e con questo redime la natura «dolorosa» di Dioniso [48].

Il «labirinto» delle metafore si fa sempre più inestricabile, ed anche la nostra interpretazione è costretta a forzare le metafore di cui Nietzsche si serve. Ogni arte è ripetizione di un originale, in un moto perpetuo nel quale resta oscuro il vero punto iniziale. Dioniso, indicato come origine, non può apparire come tale, mentre Apollo, che lo riflette, può «essere pensato solo come avversario e non come origine dell'arte» [49]. Apollo fornisce una copia rovesciata

[44] Citiamo i frammenti preparatori alla *Nascita della tragedia* secondo l'edizione: F. NIETZSCHE, *Werke, Kritische Gesamtausgabe*, hrsg. von G. COLLI - M. MONTINARI, dritte Abteilung, III: *Nachgelassene Fragmente Herbst 1869 bis Herbst 1872*, Berlin - New York 1978. In cifre romane riportiamo il numero del quaderno, in cifre arabe quello del frammento, poi la pagina. Non potendo disporre dell'edizione critica italiana, citiamo il testo in tedesco e forniamo in nota una nostra traduzione: «La massa dionisiaca come eterno grembo generatore dell'apparenza dionisiaca, – e come eterna sterilità» (IX/9, p. 286).

[45] F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia*, cit., XXV, p. 161.

[46] *Ibidem*, VIII, p. 61.

[47] *Ibidem*, IV, p. 36.

[48] Cfr. ad esempio *ibidem*, III, p. 32.

[49] *Ibidem*, V, p. 44.

dell'originale dionisiaco. Nietzsche non può quindi concepire la «nascita» dell'arte né in termini soggettivistici, apollinei – nel qual caso essa si ridurrebbe ad un Rinascimento – né in termini dionisiaci. Per Nietzsche parlare dell'arte è al tempo stesso proibito e concesso: proibito perché ogni forma d'arte è generata da qualcosa di ignoto e indicibile, concesso perché ogni arte suscita anche la necessaria illusione della (sua) comprensibilità: «Ma si possono ancora avere rapporti con un uomo che sia in grado di far conversazione su Beethoven e su Shakespeare»? [50]

Già sul piano della lirica avevamo dovuto interrompere la «storia» di Nietzsche, perché le due sostanze originarie si contaminavano reciprocamente. Ma giungendo alla tragedia osserviamo che anche il coro tragico è un «rispecchiamento di sé» [51] dell'uomo dionisiaco, che in lui «vede se stesso come Satiro» [52]. Per apparire a se stesso, oltre che allo spettatore, l'uomo dionisiaco deve imitare se stesso. Solo a questa condizione il coro satirico è «contemporaneamente poeta, attore e spettatore» [53]. La stessa tragedia implica dunque una doppia proiezione nell'apollineo:

«L'incantesimo è il presupposto di ogni arte drammatica. In questo incantesimo chi è esaltato da Dioniso vede se stesso come Satiro, e come Satiro guarda... il dio... come compimento del proprio stato» [54].

Dioniso appare qui come proiezione apollinea che rende comprensibile l'incantesimo. Il mito tragico risulta infine «effetto dell'interprete di sogni Apollo, che con quella simbolica apparenza (*gleichnishafte Erscheinung*) chiarisce (*deutet*: interpreta) al coro il suo stato dionisiaco» [55].

Già la musica non era il dionisiaco stesso, ma solo il suo riflesso; ora anche parole ed immagini mitiche si frappongono quale interpretazione e «rimedio» (*Heilmittel*) alla musica: «Insofern ist Wort und Bild Heilmittel gegen die Musik: zuerst nähert Wort und Bild

[50] *Ibidem*, XXII, p. 150.

[51] In tedesco *Selbstbespiegelung, ibidem*, VIII, p. 58.

[52] *Ibidem*, VIII, p. 60.

[53] *Ibidem*, V, p. 45.

[54] *Ibidem*, VIII, p. 60.

[55] *Ibidem*, X, p. 72; cfr. anche XVI, p. 110.

uns der Musik, dann schützt es uns gegen sie» [56]. In alcuni brani della *Nascita della tragedia* sembra essere addirittura l'apollineo a costituire il dionisiaco:

«La tragedia pone fra il valore universale della sua musica e l'ascoltatore dionisiacamente ricettivo una sublime allegoria (*erhabenes Gleichnis*), il mito... Con l'appoggio di questo nobile inganno, essa [la musica] può ora muovere le sue membra nella danza ditirambica e abbandonarsi senza esitazioni a un orgiastico senso di libertà, in cui come musica in sé, senza quell'inganno, essa non potrebbe osare quello scatenamento. Il mito ci protegge dalla musica e d'altra parte soltanto esso può dare la libertà suprema» [57].

Il dionisiaco richiede la storia delle pur errate interpretazioni e dissimulazioni di sé. La questione della differenza fra «nascita» originaria o generatrice e ripetizione «cólta» si ripropone qui quale differenza fra «nobile inganno» liberatorio della musica dionisiaca e «falsa credenza» idilliaca della cultura socratica.

III.

Ci occupiamo adesso della morte della tragedia in epoca socratica per la quale il Rinascimento è paradigmatico. Il movimento di dissimulazioni attraverso l'imitazione o la ripetizione, che aveva prodotto la tragedia, rende ora possibile la sua fine. «La più luminosa chiarezza (*helleste Deutlichkeit*) dell'immagine» [58] apollinea rivelava nella stessa misura in cui celava. Socrate – cioè il suo strumento tragico, Euripide – non fa che continuare coerentemente il processo dei crescenti livelli di rispecchiamento e del crescente distacco dagli strati anteriori. Per questo Nietzsche può sostenere che la tragedia sia perita tragicamente per «suicidio» [59].

Come schema storico l'argomentazione di Nietzsche risulta di nuovo inestricabile: in quanto fase successiva alla tragedia il socratismo ne rappresenta infatti anche una conseguenza. Se la tragedia era «redenzione» sia della che dalla origine dionisiaca, il

[56] «In questo modo parola ed immagine sono rimedi contro la musica: prima parola ed immagine ci avvicinano alla musica, poi ci proteggono da essa» (F. NIETZSCHE, *Nachgelassene Fragmente,* cit., IX/135, p. 336).

[57] F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia,* cit., XXI, p. 139.

[58] *Ibidem,* XXIV, p. 157.

[59] *Ibidem,* XI, p. 75.

socratismo svolge la stessa funzione di fronte al mito tragico: «Auch die griechische Tragödie als Wortdrama ist eine Entlastung von den dionysischen Gewalten des Mythus... Das Bild rettet vor dem Verschlungensein in orgiastischen Stimmungen. Der Gedanke (und das Wort) als Heilmittel gegen den Mythus» [60].

Nell'apparizione di Socrate Nietzsche individua però anche una nuova nascita originaria; in lui la nascita della tragedia s'incrocia con «un demone di recentissima nascita» [61], con un «nuovo Orfeo» [62] simile a Dioniso, nel quale «la natura logica, per superfetazione, è sviluppata in modo tanto eccessivo quanto lo è quella sapienza istintiva nel mistico» [63]. Essendo per forza pari a Dioniso, Socrate può eliminarne l'influsso e fondare non un'arte nuova, ma una scienza ad essa equivalente. Ma come per Dioniso, la «natura logica» rappresentata da Socrate non può apparire direttamente, e Nietzsche continua:

«D'altra parte a quell'istinto logico... era totalmente negato il volgersi contro se stesso; in quello sfrenato sgorgare esso mostra una naturale veemenza, quale incontriamo con nostra agghiacciante sorpresa, solo nelle più grandi forze istintive. Chi attraverso gli scritti di Platone ha rintracciato anche soltanto un soffio di quella divina ingenuità... dell'indirizzo di vita socratico, sentirà anche che l'immane ruota che muove il socratismo... è in azione per così dire al di là di Socrate, e come essa debba essere contemplata attaverso Socrate come attraverso un'ombra» [64].

Questo passaggio ci consente di intendere in una nuova luce il giudizio di Nietzsche sul Rinascimento quale paradigma dell'età socratica. Inizialmente Socrate era considerato il fondatore della soggettività, di fronte alla cui ragione l'arte avrebbe dovuto da allora in poi giustificarsi. In seguito Socrate appare invece solo quale rappresentante, in senso teatrale, di una invisibile pulsione logica, che per forza terrificante perlomeno eguaglia il dionisiaco.

L'equivalenza di Socrate e Dioniso si esprime anche nel fatto che

[60] «In quanto dramma di parole, anche la tragedia greca è una liberazione dalle forze dionisiache del mito... L'immagine ci salva dall'essere divorati in stati orgiastici. Il pensiero (e la parola) quale rimedio contro il mito» (F. NIETZSCHE, *Nachgelassene Fragmente,* cit., IX/12, p. 289).

[61] F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia,* cit., XII, p. 83.

[62] *Ibidem,* XIII, p. 88.

[63] *Ibidem,* XIII, pp. 91 ss.

[64] *Ibidem.*

la funzione protettiva dell'arte si volge ora contro l'influsso di Socrate. Scienza e arte si equivalgono, perché l'arte (apollinea) consiste in un «velo» (*Hülle*), al quale non si può chiedere che cosa celi, mentre la scienza consiste inversamente nello «svelamento» (*Enthüllung*), che si compie solo al prezzo della rinuncia a se stessa in quanto scienza. Mentre la tragedia aveva bisogno di un individuo per mostrarne il carattere illusorio, la scienza dipende dal velo stesso che vuole distruggere [65]. Le «immagini luminose» [66] apollinee si distendevano sulle oscure profondità, conferendo loro una certa libertà; il processo scientifico – provocando «l'inesplicabile» [67] – genera «l'arte come protezione e rimedio» [68]. L'arte deve venire a capo dell'incomprensibilità latente nel linguaggio scientifico, sorta nelle pieghe della pretesa di chiarezza. Nei suoi massimi rappresentanti, che Nietzsche indica in Kant e Schopenhauer, la scienza acquista l'autocoscienza di essersi basata sul nulla, e perciò «si converte in arte» [69]. «Nello schematismo logico la tendenza apollinea si è chiusa in un involucro (*verpuppt*)» [70], e la nuova arte risultante dai tratti apollinei del procedimento scientifico viene portata a compimento da Wagner, perfetto artista socratico: «Wagner hat die Urtendenz der Oper, die idyllische, bis zu ihren Consequenzen geführt... Seine Musik imitiert die Urmusik» [71]. Anche Wagner rientra nel paradigma socratico: la sua musica è idilliaca come quella dell'opera rinascimentale, e come essa «imita» l'originale anziché esserne la «rinascita».

Socrate apre l'età dell'intelletto, della parola comprensibile, che a sua volta rende incomprensibile la tragedia. Nel paragrafo dedicato al Rinascimento (XIX) l'opera socratica si basa sul primato della parola comprensibile, che non interpreta più, come nell'antichità, la musica, ma la degrada a sua propria parafrasi. As-

[65] Cfr. *ibidem*, XV, p. 99 ss.

[66] *Ibidem*, XXIV, p. 157.

[67] In tedesco *unaufhellbare*, XV, p. 103.

[68] *Ibidem*.

[69] *Ibidem*, XV, p. 101.

[70] *Ibidem*, XIV, p. 95.

[71] «Wagner ha portato fino alle ultime conseguenze la tendenza originariamente idilliaca dell'opera... La sua musica imita la musica originale» (F. NIETZSCHE, *Nachgelassene Fragmente*, cit., IX/149, p. 314).

sumendo la funzione della musica, è la lingua a venir minacciata dall'incomprensibilità, come diventa evidente in Wagner. Con Kant e Schopenhauer «ist selbst Sokrates im Zweifel» [72], cioè «l'inesplicabile», di cui parla Nietzsche, non minaccia la scienza dalla parte del suo oggetto, ma risiede già nel linguaggio scientifico. Pensando ad una futura rinascita della tragedia, Nietzsche riassume così l'intero processo:

«Dioniso parla la lingua di Apollo, ma alla fine Apollo parla la lingua di Dioniso. Con questo è raggiunto il fine supremo della tragedia e dell'arte in genere» [73].

Come per la «nascita» non era stato indicato alcun atto creativo a monte dei processi ripetitivi, così anche la «rinascita» è per Nietzsche reciproca ripetizione senza illusione di un originale. Ognuna delle due divinità inizialmente concepite in stretto dualismo ripete ed imita l'altra, e proprio nella reversibilità della ripetizione sembra ora risiedere la nuova tragedia. Il generale si è individualizzato, ma l'individuo non rappresenta che il generale, e ciò nonostante (in questo perlomeno Nietzsche si distanzia dai teorici del totalitarismo) [74] solo come diversi essi possono «accoppiarsi».

Ma se la rinascita è solo la mutua imitazione fra Dioniso e Apollo, ci si deve chiedere dove risieda la differenza fra nascita e ripetizione, e come Nietzsche giunga a condannare il Rinascimento. Ampliamo per un attimo il nostro orizzonte oltre la *Nascita della tragedia*. Il «principium individuationis», inizialmente ascritto ad Apollo, corrisponde nell'opera più tarda alla «volontà di potenza». Esso rimane tuttavia *Schein*, perché gli uomini non possono volere l'essere in sé, bensì – proprio come nella *Nascita della Tragedia* – la sua proiezione: «Es giebt kein Ereignis an sich. Was geschiet, ist eine Gruppe von Erscheinungen, ausgelesen und zusammengefasst von einem interpretirenden Wesen» [75]. A differenza di

[72] «Anche Socrate è nel dubbio» *(ibidem,* IX/38, p. 298).

[73] F. NIETZSCHE, *La nascita della tragedia,* cit., XXI/145.

[74] Ernst Jünger per es. vede proprio nella rinuncia a questa distinzione «la chiave per il nuovo mondo», cfr. E. JÜNGER, *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt* (1932), Stuttgart 1982, p. 146.

[75] F. NIETZSCHE, *Werke,* cit., Achte Abteilung, 97 I: *Nachgelassene Fragmente Herbst 1885 bis Herbst 1887,* Berlin - New York 1974, I/119, p. 34: «Non esiste un evento in sé. Ciò che accade è un fascio di apparenze, scelte e raccolte da un essere interprete».

Heidegger, la volontà di potenza – che genera al contempo se stessa e la propria realtà – è sempre individuale, così che sfuma la possibilità di una prospettiva universale sul mondo.

Ogni atto della volontà è unico e propone perciò una interpretazione del mondo non compatibile con altre. Ciò che questi atti hanno in comune è soltanto il carattere fittizio: essi producono, oppure riproducono realtà prive di un originale, non potendo risiedere questo che nella stessa volontà di potenza. Nietzsche si muove così in un dilemma, che Stanley Rosen formula nel modo seguente:

«We can make the origin whatever we will, because there is no origin. In exoteric terms, each finite will is the source of its own uniqueness: hence the indistinguishability of value and valuelessness» [76].

L'autogenerazione della volontà libera dal nichilismo e al contempo lo presuppone. La categoria del «coraggio» *(Mut)*, che Nietzsche introduce per articolare la differenza fra una – Heidegger direbbe *entschlossenen* – autogenerazione ed una qualsiasi ripetizione non è infatti una distinzione teorica, bensì retorica.

L'interpretazione non è per Nietzsche interpretazione di una realtà, perché la realtà stessa è interpretazione. Come avevamo visto nella *Nascita della tragedia,* ogni interpretazione è già interpretazione di una interpretazione precedente, in una concatenazione di rispecchiamenti reciproci ai quali partecipa anche l'interprete in quanto realtà [77]. In questo processo la realtà è minacciata dall'irrazionalità, come lo sono i valori secondo lo schema scientifico positivista.

La differenza fra nascita e ripetizione diventa una questione di minore o maggiore capacità persuasiva di fronte ad un determinato pubblico o ad un singolo spettatore-giudice, ed in mancanza di una distinzione di natura teorica Nietzsche finisce per esaltare il valore terapeutico della ripetizione in sé [78]:

[76] S. ROSEN, *Nietzsche's Image of Chaos,* in «International Philosophical Quarterly», XX, 1980, n. 1, pp. 3-23, la citazione è a p. 18.

[77] Cfr. S. IJSSELING, *Rhetoric and Philosophy in Conflict. An Historical Survey,* The Hague 1976, pp. 103-114.

[78] Un concetto di ripetizione leggermente diverso viene sviluppato da S. FREUD, *Gesammelte Werke,* hrsg. von A. FREUD, X, London 1946, pp. 129 ss.

«Quanto più infatti scorgo nella natura quegli onnipotenti impulsi artistici e in essi un fervido anelito verso l'illusione, la liberazione attraverso l'illusione, tanto più mi sento spinto alla supposizione metafisica che ciò che veramente è,... in quanto eternamente soffre ed è pieno di contraddizioni, ha... bisogno... della gioiosa illusione».

La questione della differenza fra nascita e ripetizione senza originale resta tuttavia aperta, perché l'illusione o, secondo la «volontà di potenza», l'interpretazione che deve liberare dalla sofferenza e dalle contraddizioni è *Schein* del nulla. In quanto ripetizione del nulla non è però l'opera socratica di cui l'uomo ha bisogno. È piuttosto il gesto ripetitivo in sé – si esprima esso nella tragedia o nell'opera – ad allontanare la contraddizione, «padre delle cose».

Die italienische Renaissance in der Geschichtsauffassung Diltheys und seiner Vorläufer

von *Reinhard Brandt*

Die Rezeption der geschichtlichen Bewegung, die wir seit dem 19. Jahrhundert mit dem Begriff der italienischen Renaissance bezeichnen und heute allgemein in die Zeit von ungefähr 1350 bis 1520 legen, vollzieht sich in Deutschland in drei verschiedenen Phasen: Im 15. Jahrhundert formiert sich das programmatische Konzept einer Wiedererweckung der Antike, eine deutsche Renaissance, die sich direkt aus der italienischen Renaissance herleitet. Diese deutsche Renaissance gewinnt nicht die Einheit und Kraft wie in Italien und dann auch in Frankreich und England, sie ist jedoch in ihren vielen Facetten ein Faktor geworden, der die weitere Geschichte, besonders die Reformation, bestimmt hat. Man wird sie wie die übrige nicht-italienische Renaissance in Europa ungefähr von 1450 bis 1560 datieren.

Die zweite Phase der Rezeption, die fast bis zum Ende des 18. Jahrhunderts reicht, nimmt von der ersten keine Notiz; sie besteht in der eklektischen und weitgehend begrifflosen Aneignung von Gedanken und Motiven der «Renaissance»; es werden Bauformen, Werke der Dichtung, Malerei und Plastik und der Philosophie und Theoriebildung rezipiert, ohne daß ein Zusammenhang in Form eines Epochenbegriffs erstellt würde. Machiavelli und Bacon, Shakespeare, Vives, Erasmus und Raffael spielen ihre je eigene Rolle. Die allgemeine Vorstellung ist nur die, daß mit den genannten Autoren und Künstlern das Mittelalter verlassen wird und die eigene Zeit begonnen hat.

Die dritte Phase ist die einer geschichtsphilosophischen Bestimmung und darauf folgend der historischen Erforschung der eigentümlichen Merkmale der Zeit, die den Namen der Renaissance als Epochenbegriff erhalten sollte, so daß dann wie bei Dilthey von einem spezifischen Geist und Lebensgefühl der Renaissance gesprochen werden kann. Die Renaissance ist eine – oder vielleicht

besser: wird zu einer – in sich abgeschlossenen Epoche der europäischen Geschichte, die einerseits im Totum der Geschichte überhaupt näher bestimmt werden kann, der man sich andererseits in der Detailforschung ihrer Binnenstruktur zuzuwenden vermag. Dilthey hat beides getan, wenn auch praktisch nur auf dem Gebiet des Renaissancehumanismus (ein Begriff, den er, wenn ich richtig sehe, nicht verwendet). Ihm ist die erste Phase der Renaissance-Rezeption in Deutschland bekannt, er behandelt sie im Gesamtzusammenhang der Epoche der Renaissance, ohne jedoch die Abhängigkeit der deutschen Renaissance-Bewegung von der italienischen so herzustellen, wie sie in neuerer Forschung freigelegt wurde. Die zweite Phase hat ihn nicht als Sonderphänomen interessiert.

Die erste Phase, in der sich die deutsche Renaissance von der italienischen inspirieren ließ, ist besonders seit den Arbeiten von Ludwig Bertalot (1884-1960) Gegenstand einer intensiven historischen Forschung. Die Beziehung zwischen italienischem und deutschem Renaissancehumanismus (und implizit damit auch der Renaissance im ganzen) wird von Bertalot prägnant folgendermaßen umrissen:

> «Der deutsche Humanismus im 15. Jahrhundert ist ein Ableger der italienischen Geistesbewegung, deren Namen er trägt. In zweifacher Weise hat sich seine Verpflanzung nordwärts über die Alpen vollzogen. Einmal durch Italiener, die besonders infolge der Konzilien von Konstanz und Basel nach Deutschland kamen... Dann durch nach Italien pilgernde Deutsche, in erster Linie Studenten, die in ihren italienischen Universitätsjahren an der humanistische Modeliteratur Gefallen fanden und außer juristischen Kenntnissen und akademischen Graden auch literarischen Geschmak in die Heimat brachten» [1].

Winfried Trillitzsch edierte 1981 einen Sammelband mit dem Titel *Der deutsche Renaissance-Humanismus* [2]. Er geht in seiner Einleitung auf die Italienrezeption näher ein (bes. S. 17-19). Agostino Sottili (Turin) hat in der Fortsetzung der Arbeiten von Bertalot eine von Trillitzsch nicht berücksichtigte Spur verfolgt: Die Italianisierung der Kirche in Deutschland, die dadurch zustande

[1] L. BERTALOT, *Humanistisches Studienheft eines Nürnberger Scholaren aus Pavia (1460),* (1910), zit.. nach L. BERTALOT, *Studien zum italienischen und deutschen Humanismus,* hrsg. von P.O. KRISTELLER, Roma 1975, I, S. 82. Für den Hinweis danke ich Herrn P.G. Schmidt (Marburg).

[2] *Der deutsche Renaissance-Humanismus.* Abriß und Auswahl von W. TRILLITZSCH, Leipzig 1981.

kommt, daß allgemein kanonisches und Zivilrecht in Bologna, Padua, Pavia studiert wurde. Ohne daß dies intendiert war, wird der italienische Humanismus zu einem bestimmenden Erlebnis der entscheidenden Kleriker des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts in Deutschland. Durch sie wird die Reformation, werden Luther und Melanchthon in ihren Ideen und Wirkungen überhaupt erst möglich [3]. Wenn Hutten ausruft: «O Jahrundert, O Wissenschaft! Es ist eine Lust zu leben... Die Studien blühen auf, die Geister regen sich. He du, Barbarei, nimm einen Strick und erwarte deine Verbannung», so ist diese neue Lebensquelle durch die Inspiration aus der italienischen Renaissance erschlossen worden, auch wenn dies in einem «anti-römischen Affekt» (Buck) häufig geleugnet wurde.

Mit der Gegenreformation und der Barbarei des dreißigjährigen Krieges finden die unmittelbaren Impulse der Renaissance ihr Ende; alle späteren Rückgriffe sind historisch reflektierte Montagen in neuen Geschichtssituationen. Die Bezugnahmen auf die unterschiedlichen Autoren und Künstler der Renaissance im 17. und im 18. Jahrhundert entbehren zunächst jedes inneren Zusammenhangs; es gibt weder einen Begriff noch einen Namen für die Geschichtsphase und ihre charakteristischen Merkmale, die wir heute Renaissance nennen. Wenn Kant sich mit dem Motto der «Kritik der reinen Vernunft» auf Bacon zurückbezieht, so ist dies eine hommage an den Inaugurator der Neuzeit und ihrer Aufklärung; wenn Herder Kants Begriff der reinen Vernunft ironisch mit der Art von Verstand vergleicht, die in Ariosts *Orlando Furioso* den Erdbewohnern abhanden kam und der in Ampullen auf dem Mond aufbewahrt wird [4], so werden Ariost und seine Zeitgenossen für Herder nicht unter der einen gemeinsamen Epoche begriffen. Shakespeare wird unter gänzlich anderem Gesichtspunkt, dem des englischen Originalgenies, gelesen und zitiert, für Winckelmann ist die bildende Kunst der italienischen Renaissance ein Medium, das die griechische Antike evoziert, Friedrich II. schreibt seinen Anti-Machiavelli (rein machiavellistisch, wie Vol-

[3] Nach einem Vortrag in Marburg vom 26.05.1987. Veröffentlichung steht bevor. Ich verweise des weiteren auf die Vorträge des 21. Symposiums des Wolfenbütteler Arbeitskreises für Renaissanceforschung vom 2. bis 5. November 1987 in Wolfenbüttel, siehe «Wolfenbütteler Bibliotheksinformationen», 12, 1987, 4, S. 29-30.

[4] Ich folge einem Hinweis von H. FRENZEL, *Ariost und die romantische Dichtung*, Köln-Graz 1962, S. 672.

taire kommentiert: um von seinem Angriffskrieg gegen Österreich abzulenken), ohne den Florentiner Politiker als «Repräsentanten», wie es später heißen wird, der einen Epoche zu sehen, zu der auch Bruno und Michelangelo gehören. Wir könnten so fortfahren und die einzelnen Werke und Autoren oder Künstler addieren, auf die die Aufklärung sich bezieht – aus den einzelnen Steinen entstünde nie ein Mosaik. Ein Renaissance-Konzept entsteht auch nicht durch Wilhelm Heinses *Ardinghello und die glückseligen Inseln* vom 1787. Aus der von Stendhal und Burckhardt eröffneten Perspektive könnte es scheinen, daß mit Heinse das Renaissance-Bild des 19. Jahrhunderts beginnt, aber zu seiner eigenen Zeit bleibt Heinses Vorstellung vom Renaissancemenschen ein erratischer Block, der sich in keine allgemeine Rezeption der Renaissance als einheitlicher Epoche eingliedert [5].

Eine Änderung läßt sich erst bei Friedrich Schlegel beobachten, auf den wir eingehen müssen, um die geschichtsphilosophische Strukturierung der späteren Historiker der Renaissance zu verstehen.

Schlegels Interesse gilt der Ästhetik, und das für uns Entscheidende ist die von ihm vollzogene, mitvollzogene Ablösung der Geschmacksästhetik durch eine geschichtsphilosophische Ästhetik. Shaftesbury, Home, Hume, Kant: Sie alle erkennen die Musterhaftigkeit der Antike auf dem Gebiet der bildenden Künste an, konzipieren die Ästhetik jedoch als ein Spiel zwischen Genie und Geschmack, als Produktion durch eine Naturkraft und die Rezeption eines geschulten Kenners, der sich vor einem einzelnen Kunstwerk wie etwa dem Laokoon befindet. Die Antike soll vom Künstler wenn nicht nachgeahmt, so doch in ihrer Originalität zum – gänzlich unhistorischen, weil dem bloß persönlichen Geschmack präsenten – Vorbild genommen werden. Der Geschmacksklassizist wie z.B. Winckelmann zielt auf eine Renaissance der Künste durch die Erneuerung der antiken Schaffensweise – eine Vorstellung, die durch und seit Schlegel unmöglich wird. Schlegel historisiert die Kunst; er sieht ein Werk nicht mehr als einzelnes, sondern im historischen Funktionsfeld, das als solches unwiederbringlich verloren ist und das nicht dem Geschmacksurteil, sondern nur dem

[5] Zu Heinses exzeptionellen Ideen u.a. A. ZIPPEL, *Wilhelm Heinse und Italien,* Jena 1930; W.K. FERGUSON, *La Renaissance dans la pensée historique,* Paris 1950, S. 123-127.

Studium (vom Kritiker geleitet) zugänglich ist. Eine Renaissance als solche wird damit zu einem begrifflichen Unding, weil die Geschichte nicht der Ort möglicher Wiedergeburten ist.

«Man kann den Charakter eines Dichters im ganzen nie mit einiger Richtigkeit treffen, bevor man nicht den Kreis der Kunstgeschichte gefunden hat, zu dem er gehört, das größere Ganze, von dem er selbst nur ein Glied ist», schreibt Friedrich Schlegel in der *Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio* von 1798 [6] – eine für die Ästhetik der Aufklärung im Prinzip undenkbare Idee! «Mir ekelt», schreibt Schlegel an seinen Bruder August Wilhelm, «vor jeder Theorie, die nicht historisch ist», und im «Athenäum» faßt er lapidar zusammen: «Die Wissenschaft von der Kunst ist ihre Geschichte» [7] – wir müssen ergänzen: Die Wissenschaft der Geschichte ist ihre, d.h. Schlegels Philosophie. Schlegel operiert bei der Erschließung des immensen Materials mit bestimmten Verlaufskonzepten und apriori deduzierten Charakteristika, die dem faktischen Befund seine systematische Stellung und Notwendigkeit geben. Geschichte ist immer begrifflich strukturiert; und die Begriffe werden nach Schlegels jeweiliger Überzeugung der Kantischen und Fichteschen Philosophie entnommen, sie lassen sich nicht aus dem empirischen Befund der Geschichte selbst herleiten.

Es wäre hier näher einzugehen auf den grundlegenden Aufsatz *Über das Studium der Griechischen Poesie* [8].

In ihm charakterisiert Schlegel die griechische Poesie und Kunst als eine objektiv-ideale; ihr folgt eine Phase, die an sich und gemäß der klassizistischen Ästhetik Kants keinen ästhetischen Wert haben dürfte: Es ist die Moderne, die mit den Römern beginnt und erst jetzt, in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts, ihr Ende findet; ihr ästhetischer Wert ist an sich nichtig, weil sie das Schöne zerstört, weil sie sich vom Interessanten und von Ver-

[6] Zitiert nach der *Kritischen Friedrich-Schlegel-Ausgabe,* hrsg. von E. BEHLER, München 1967, II, S. 391.

[7] Zitiert nach der Einleitung von E. Behler zu *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe,* II, S. XL.

[8] Zum Grundgedanken und den Beziehungen zur Kantischen Ästhetik und Geschichtsphilosophie vgl. R. BRANDT, *Zur Dichtungstheorie des frühen Fr. Schlegel,* in «Zeitschrift für philosophische Forschung», 32, 1978, S. 567-577.

standesbegriffen leiten läßt, aber sie bereitet eine neue Epoche der Poesie, eine, wie Schlegel etwas verfänglich in der Frühfassung sagt: «Wiedergeburt der Poesie» [9], eine Renaissance also auf höherer Ebene vor, die sich im Werk Goethes abzuzeichnen beginnt. Der Wert der Moderne ist ein provisorischer, keiner der ästhetischen Wertschätzung als solcher. Auch Shakespeares Werk, in dem die Moderne gipfelt, ist manieriert und interessant, aber nicht schön im eigentlich ästhetischen Sinn [10]. «Im strengsten Sinne des Worts hat auch nicht ein einziges modernes Kunstwerk... den Gipfel ästhetischer Vollendung erreicht» [11]. Kunst kommt nicht zuwege wie ein Tier oder eine Pflanze, die in ewig gleicher Weise entstehen, sich entwickeln, reifen und vergehen, um «im ewigen Kreislauf immer endlich dahin zurückzukehren, von wo ihr Weg zuerst ausging» [12]. Es gibt keine Renaissancen, weil jede Folgeepoche die vorhergehende in sich «aufhebt» – wenn die Kunst wieder zu sich selbst finden soll, so kann sie nicht von der Moderne abstrahieren, sondern muß sie dialektisch in sich aufnehmen und überwinden. Diese Emanzipation des Historischen in der Geschichtsphilosophie Schlegels macht jede Rückkehr durch unmittelbare Nachahmung, wie sie der Renaissance selbst und den Geschmacksklassizisten vorschwebte, unmöglich: Die Moderne kann nicht verleugnet werden, sondern muß in die Kunst eingehen. Das bedeutet z.B.: Das Epos und die Tragödie haben ihren Ort einzig in der Antike und sind also unwiederholbar in den antiken Geist gebannt [13]. Nur ihr Studium, nicht ihre Mimesis ist möglich.

Das geschichtsphilosophische Theorem des nur provisorischen Werts der Moderne besagt nicht, daß sich Friedrich Schlegel nicht für die Epoche der Renaissance ausnehmend interessiert und zu ihrer allmählichen Konturierung mehr beigetragen hat als irgendein Kritiker vor ihm. 1800 publiziert Schlegel ein *Gespräch über*

[9] *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe,* I, S. 252, Anm. 3, vgl. auch S. 330, Anm. 1, vom Herausgeber wird als Titel des fünften und letzten Kapitels der Schrift gewählt: ‹Von der Wiedergeburt der neueren Poesie›, dies ist von Schlegel kaum intendiert.

[10] *Ibidem,* I, S. 252-253 u.ö.

[11] *Ibidem,* I, S. 269.

[12] *Ibidem.*

[13] Vgl. E. Behler in seiner Einleitung zu *ibidem,* I, S. CVI; S. 358.

die Poesie im «Athenäum». Teilnehmer des Gesprächs, das eigentlich in Jena in Schlegels Haus lokalisiert ist [14], sind Antonio, Lothario, Ludoviko, Marcus, Andrea, Camilla: also ein Gespräch in Italien mit dem Kolorit der Epoche, die später als die der Renaissance gefaßt und begriffen wurde. Wie bei Winckelmann gilt in diesem Gespräch und auch sonst bei Schlegel nur Hellas für die Kunst, bei den Römern kann man allenfalls von einem «Anfall von Poesie» [15] reden, die Scholastik ist in traditioneller Weise ein Reich der Finsternis. Und nun das Novum: Die Moderne beginnt mit Dante:

«Die katholische Hierarchie war unterdessen ausgewachsen; die Jurisprudenz und die Theologie zeigte manchen Rückweg zum Altertum. Diesen betrat, Religion und Poesie verbindend, der große Dante, der heilige Stifter und Vater der modernen Poesie... in einem ungeheuren Gedicht umfaßt er mit starken Armen seine Nation und sein Zeitalter, die Kirche und das Kaisertum, die Weisheit und die Offenbarung, die Natur und das Reich Gottes. Eine Auswahl des Edelsten und Schändlichsten was er gesehn, des Größten und des Seltsamsten, was er ersinnen konnte; die offenherzigste Darstellung seiner selbst und seiner Freunde, die herrlichste Verherrlichung der Geliebten; alles treu und wahrhaftig im Sichtbaren und voll geheimer Bedeutung und Beziehung aufs Unsichtbare» [16].

Im Vorgriff sei schon hier die entgegengesetzte Auffassung von Dilthey zitiert, gemäß der Dante Repräsentant des Mittelalters ist und entschieden nicht der Moderne, damit auch nicht der Renaissance zugehört: «Was an ihnen [den mittelalterlichen Denkern] individuell war, ordnete sich diesem System [der mittelalterlichen Weltansicht und Lebensordnung] unter, und darin war gegründet, daß der Denker eine Weltmacht war. Wie einsam und verdüstert ein Dante auch seinen Weg ging, seine ganze große Seele war diesem objektiven Zusammenhang hingegeben, so gut als die eines Anselmus, Albertus oder Thomas. Hierdurch wurde er zu der

[14] Vgl. E. Behler in seiner Einleitung zu *ibidem,* II, S. LXXXVIII.

[15] *Ibidem,* II, S. 295.

[16] *Ibidem,* II, S. 297. Zur Dante-Rezeption in Deutschland vor August Wilhelm und Friedrich Schlegel vgl. A. NOYER-WEIDNER, *Das Dante-Verständnis im Zeitalter der Aufklärung,* in «Deutsches Dante-Jahrbuch», 38, 1960, S. 112-134; die zeitgenössische Auffassung Dantes wird dargestellt von M. RODDEWIG, *Dante in der Dichtung des Freundeskreises von Hölderlin, Sinclair, Stäudlin, Reinhard, Boehlendorff,* in «Deutsches Dante-Jahrbuch» 48, 1973, S. 79-106; in dem von Roddewig beobachteten Zusammenhang wird Dante nicht als erster moderner Dichter gesehen, sondern als Rebell gegen den Feudalismus, siehe bes. S. 104-106.

'Stimme zehn schweigender Jahrhunderte'» [17]. Zu Dante treten bei Friedrich Schlegel Petrarca und Boccaccio. «Diese drei sind die Häupter vom alten Styl der modernen Kunst... Aus solchen Quellen entsprungen konnte bei der vorgezogenen Nation der Italiener der Strom der Poesie nicht wieder versiegen» [18]. Es wird eine neue Kunstform der Moderne entwickelt, der *romanzo*; der Autor ist Ariost [19]. Wie bei Dante wirkt in Ariost eine Synthese von mittelalterlich-feudalen Vorstellungen und antiken Lehren; Schlegel faßt auch bei ihm das signifikant Moderne als Ergebnis dieser beiden Traditionen, die zu einer neuartigen Einheit geführt werden. In der Folge entsteht aus dem *romanzo* der Roman, der mit seiner Darstellung von Stimmungen dem antiken und nur in der Antike möglichen Epos strikt widerspricht; der Roman bildet das für die in der Romantik gipfelnde Moderne charakteristischste Kunstwerk. Eine «Theorie des Romans» [20] wäre in gewisser Weise identisch mit einer Theorie der Moderne und umgekehrt.

Schlegel verzeichnet, so läßt sich resümieren, auf dem *globus intellectualis* die Gebiete der *anciens* und *modernes* nach neuen Gesichtspunkten; er läßt die Moderne mit Dante beginnen und sucht das Eigentümliche so zu bestimmen, daß eine Gegenwelt zum Schönen der antiken, d.h. griechischen Kunst entsteht. Die Moderne vollendet sich in der Romantik; (der erste postmoderne Dichter ist Goethe, dem eine Synthese von Modernität und Antike gelingt). Neben dieser kartographischen Aufnahme und der Auszeichnung der italienischen Dichter Dante, Petrarca, Ariost und Boccaccio fand sich ein zweites Element: Wenn Schlegel sein *Gespräch über Poesie* nach Italien verlegt, wenn er an die Dialoge der Renaissance anknüpft, so evoziert und vertieft er im Leser eine bestimmte geistige Atmosphäre: nicht das antike Symposium wird gewählt, sondern der *dialogo* in einer italienischen Stadt der Renaissance. In dieser Mimesis der Kulisse prägt sich ein erstes Renaissance-Bewußtsein aus, das im Verlauf des 19. Jahrhunderts vertieft und bereichert wird und in der Renaissance-Konzeption

[17] W. DILTHEY, *Einleitung in die Geisteswissenschaften* (1883), zitiert nach W. DILTHEY, *Gesammelte Schriften,* Stuttgart-Göttingen 1966, I, S. 354.

[18] *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe,* II, S. 298.

[19] *Ibidem.*

[20] Von einer derartigen, durch die Schrift von Georg Lukács berühmt gewordenen Theorie spricht Schlegel in dem *Gespräch über die Poesie, ibidem,* II, S. 337.

von Jacob Burckhardt gipfeln wird. Es fehlt aus bestimmten Gründen bei Dilthey völlig.

In enger Anlehnung an Schlegel führt Friedrich Wilhelm Joseph Schelling das Renaissance-Motiv fort. Zunächst zu Dante. Auch bei Schelling eröffnet er die Moderne. In der Abhandlung: *Über Dante in philosophischer Beziehung* von 1803 heißt es:

«Im Allerheiligsten, wo Poesie und Religion verbündet, steht Dante als Hohepriester und weiht die ganze moderne Kunst für ihre Bestimmung ein. Nicht ein einzelnes Gedicht, sondern die ganze Gattung der neueren Poesie repräsentierend und selbst eine Gattung für sich, steht die göttliche Kömodie so ganz abgeschlossen, daß die von einzelneren Formen abstrahirte Theorie für sie ganz unzureichend ist, und sie als eine eigne Welt auch ihre eigne Theorie fordert» [21].

Die nach Schellings Meinung von Dante selbst so benannte *Göttliche Komödie* ist ein «absolutes Individuum» [22]. «Denn wie die alte Welt allgemein die Welt der Gattungen, so ist die moderne die der Individuen» [23], das Werk entsteht aus absoluter individueller Willkür. Dante also wird – wie vor ihm Shakespeare – dem Zugriff der Gattungspoetik entzogen; aus ihr schöpfte die Aufklärung ihre wesentlichen Vorbehalte, allen voran Voltaire, der zwar mit Sympathie verzeichnete, daß Dante furchtlos Päpste und Kaiser vor sein Tribunal stellte und sie nach Gutdünken in die Hölle schickte, jedoch die Regeln des Geschmacks verletzt sah, weil der Gattungskanon der klassischen Poetik verletzt war [24]. Sodann kann die *Göttliche Komödie* als das erste Werk der Moderne diagnostiziert werden, weil Individualität ein Charakteristikum der Moderne ist. Man sieht, wie sich hier auf dem Umweg über die Ästhetik und deren Theoreme die spätere Vorstellung von dem exemplarischen Renaissance-Menschen als Individuum

[21] Zit. nach *Schellings Werke. Münchener Jubiläumsdruck,* hrsg. von M. SCHRÖTER, München 1927 (Nachdruck München 1958), III, S. 572-573. Mit dem philosophischen Aspekt der Dante-Interpretation von Schelling befaßt sich W. HOGREBE, *Schelling und Dante,* in «Deutsches Dante-Jahrbuch» 62, 1987, S. 7-31.

[22] *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe,* III, S. 573.

[23] *Ibidem,* III, S. 574.

[24] Zur Beurteilung Dantes in der Aufklärung vgl. den oben genannten Aufsatz von A. NOYER-WEIDNER, *Das Dante-Verständnis im Zeitalter der Aufklärung,* Schelling macht einen Gedanken der Kantischen *Kritik der Urteilskraft* fruchtbar, gemäß dem jedes Kunstwerk eine Individualschöpfung und trotzdem allgemeingültig und gesetzgebend für die Kunst ist, also im Prinzip auch die Regeln der Gattungspoetik sprengt, siehe *Kritik der Urteilskraft,* § 46.

schlechthin anbahnt: Erst in der Renaissance gibt es überhaupt Individualität im modernen Sinn.

An der Spitze steht in der Geschichtsskizze von Schlegel und Schelling jeweils der Dichter der *Göttlichen Komödie,* Dante. Schelling übersetzt – wie auch Fichte – kurze Stücke aus der *Divina Commedia,* so die Inschrift am Eingang der Hölle und aus dem Paradiso II «Ihr die auf leichter Barke schwankend zoget...», er verfaßt darüber hinaus selbst ein Gedicht *An Dante*[25]. Ariost wird geschätzt, sein Gedicht ist für Schelling das einzige epische der Moderne – «wenn überhaupt in der modernen Poesie bis jetzt ein Epos seyn könnte»[26] – man hört das Echo der Schlegelschen Geschichtsphilosophie, gemäß der ein Epos in nachantiker Zeit nicht mehr möglich ist, sondern durch den *romanzo* und den Roman ersetzt wird. In der *Philosophie der Kunst* sagt Schelling unbedenklicher, Ariost habe das echteste moderne Epos gedichtet, aber er nimmt diese Auffassung sogleich auch wieder zurück: «Ich knüpfe meine Betrachtung meinem Vorsatz gemäß, die Poesie auch in den merkwürdigsten Individuen zu charakterisiren, gleich an den Ariosto an, da zuvörderst kein Zweifel ist, daß er das ächteste Epos gedichtet hat». Und dann: «Wie das Individuum oder Subjekt durchgehends mehr in der modernen Welt hervortritt, mußte es auch im Epos geschehen, so daß es die absolute Objektivität des alten Epos verlor, und mit dieser Gattung nur als ihre vollkommene Negation vergleichbar ist, und auch Ariosto hat seinen Stoff nach sich modifizirt, indem er ihm ein gutes Theil Reflexion und Muthwillen beigemischt hat. Da ein Hauptcharakter des Romantischen überhaupt in der Vermischung des Ernstes und des Scherzes liegt, so müssen wir ihm jenes zugeben, da von der anderen Seite seine Schalkhaftigkeit, so zu sagen, wieder nur an die Stelle der Gleichgültigkeit, der Untheilnahme des Dichters im Epos tritt»[27].

Im Winter 1801-1802 entsteht der Dialog *Bruno,* an Giordano Bruno anknüpfend einmal in der Form des Dialogs, zum andern in der spekulativen Erfassung des Unendlichen. Wir sahen, daß schon Schlegel die urbane Form des italienisierenden Dialogs wählt, um

[25] Abgedruckt in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe,* Ergänzungsband IV, S. 525-530.

[26] *Ibidem,* III, S. 459.

[27] *Ibidem,* Ergänzungsband III, S. 320-321.

eine bestimmte Atmosphäre zu evozieren, die der freien und gebildeten Thematik entspricht; Schelling nimmt diese Anregung auf und gibt der entstehenden Renaissance-Vorstellung als einer Lebensidee einen weiteren Impuls.

Während sich bei Schlegel und Schelling eine Idee der Renaissance als einer für sich bestehenden Epoche abzeichnet, ist Hegels Philosophie, speziell die Ästhetik, in besonderer Weise stumpf gegen das Eigentümliche der Renaissance. Nicht daß die großen Künstler keinen Platz hätten in seiner Gesamtkonzeption; sie gewinnen jedoch durch die systematische Ordnung des Ganzen keinen Freiraum, sich als ein Besonderes zu zeigen.

Zur groben Orientierung: Hegel teilt die Sphäre der Kunstentwicklung im ganzen in die symbolische, die klassische und die romantische Kunst ein; die Kunst kulminiert in der Klassik, und in ihr in der Darstellung des Menschen in der Skulptur. Mit der christlichen Religion wird das rein Geistige des Menschen erschlossen, seine Innerlichkeit, die keine künstlerische Darstellung mehr finden kann, sondern im Prinzip nur rein geistig, nämlich in Religion und Philosophie zu erschließen ist. Wenn in dieser romantischen Epoche des Geistes die Kunst zu einer besonderen Geltung kommen kann, dann dort, wo sie sich der Klassik verpflichtet: in der Kunst also, die später als die der Renaissance galt, die aber bei Hegel unter dem unglücklichen Titel der Romantik erscheint. In der Epoche der beginnenden Moderne in Italien zeigt sich die Kunst als Kunst der Romantik folgerichtig am intensivsten; so heißt es von der Malerei: «Die malerische Vollendung dieser großen Meister ist eine Höhe der Kunst, wie sie nur einmal von einem Volke in dem Verlauf geschichtlicher Entwickelung kann erstiegen werden» [28].

Bei Raffael «vereinigt sich die höchste kirchliche Empfindung für religiöse Kunstaufgaben, so wie die volle Kenntniß und liebereiche Beachtung natürlicher Erscheinungen in der ganzen Lebendigkeit ihrer Farbe und Gestalt mit dem gleichen Sinn für die Schönheit der Antike. Diese große Bewunderung vor der idealischen

[28] G.W.F. HEGEL, *Sämtliche Werke,* hrsg. von H. GLOCKNER (Jubiläumsausgabe), Stuttgart-Bad Cannstatt 1958 ff., XIV, S. 117; ich folge u.a. K.-H. STIERLE, *Malerei und Literatur der italienischen Renaissance in Hegels Ästhetik,* in *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik,* hrsg. von A. GETHMANN-SIEFERT - O. PÖGGELER, Bonn 1986 (Hegel-Studien, Beiheft 27), S. 327-340, 328.

Schönheit der Alten brachte ihn jedoch nicht etwa zur Nachahmung und aufnehmenden Anwendung der Formen, welche die griechische Skulptur so vollendet ausgebildet hatte, sondern er faßte nur im Allgemeinen das Princip ihrer freien Schönheit auf, die bei ihm nun durch und durch von malerisch individueller Lebendigkeit und tieferer Seele des Ausdrucks, so wie von einer bis dahin den Italienern noch nicht bekannten offenen, heiteren Klarheit und Gründlichkeit der Darstellung durchdrungen war» [29].

Während Hegel in der Charakteristik der Malerei bekanntlich den Forschungen Carl Friedrich Rumohrs (1785-1843) folgt, zeigt die Darstellung der Dichtung stärkere eigene Züge. Dante wird aus der Moderne entlassen – Hegel bricht mit der Konzeption von Schlegel und Schelling und eignet sich eine Vorstellung an, die bis heute die dominierende ist: In der *Göttlichen Komödie* «verschwindet alles Einzelne und Besondere menschlicher Interessen und Zwecke vor der absoluten Größe des Endzweckes und Ziels aller Dinge» – [30] die Beurteilung ist also der der frühen Romantik und Schellings gerade entgegengesetzt. Die gleiche Auffassung wie Hegel vertritt jedoch schon August Wilhelm Schlegel in seinen *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* von 1801-1804; die Moderne beginnt nach ihm mit der bekannten unheiligen Dreiheit von Kompaß, Schießpulver und Buchdruckerkunst, Dante gehört noch in die Epoche, als die durch Kopisten vervielfältigte Literatur noch wirklich mit Andacht studiert wurde – «zur Lesung und Erklärung von Dantes 'Göttlicher Komödie' wurde in Florenz eine eigene Professur errichtet» [31]. Während Hegels Begriff des Romantischen eine Kontinuität von Mittelalter und Neuzeit stiftet und die Kunst der Renaissance in der geschichtsphilosophischen Konstruktion an die des Mittelalters ohne Bruch anschließt, folgt Hegel in seinen Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie dem üblichen Schema von Antike (von den ionischen Philosophen bis zum spätantiken Neuplatonismus), finsterem Mittelalter als einer Gärungsphase und drittens, beginnend mit Bacon und Descartes, einer neuen Lichtphase in der Wiederherstellung von Wissenschaft und Kunst: «Wir haben also im Ganzen zwei Philo-

[29] G.W.F. HEGEL, *Sämtliche Werke,* XIV, S. 116.

[30] *Ibidem,* XIV, S. 409.

[31] A.W. SCHLEGEL, *Kritische Schriften und Briefe,* hrsg. von E. LOHNER, Stuttgart 1962-74, III (1964), S. 76.

sophien: 1. die griechische und 2. die germanische Philosophie. Bei der letzteren müssen wir unterscheiden die Zeit, wo sie als Philosophie hervorgetreten ist, und die Zeit der Vorbereitung. Wir können die germanische Philosophie erst anfangen, wo sie in eigentümlicher Gestalt hervortritt. Zwischen beiden liegt noch eine Mittelperiode der Gärung» [32]. Der Grund für diese Dissonanz in der Hegelschen Philosophie: Nur in der Ästhetik ist es ihm gelungen, die geschichtliche Wirklichkeit entsprechend den systematisch konzipierten Grundbegriffen zu ordnen und darzustellen; die Geschichte der Philosophie verzichtet auf das eigene systematische Apriori und folgt den üblichen Darstellungen mit eigenen Innovationen in der Detailerkenntnis.

Sowohl für Jacob Burckhardt wie auch für Wilhelm Dilthey ist Geschichtsphilosophie obsolet geworden – ein «Kentaur» für den ersteren [33], ein Unterfangen, das sich eine unlösbare Aufgabe stellt, für den letzteren. Philosophie der Geschichte ist für Dilthey eine Theorie, «welche den Zusammenhang der geschichtlichen Wirklichkeit durch einen entsprechenden Zusammenhang zu einer Einheit verbundener Sätze zu erkennen unternimmt» [34]. Dieser Zusammenhang kann durch einen Plan der Gesamtgeschichte oder auch durch die Gesetze der Entwicklung erstellt werden; beides aber ist nicht erkennbar.

Es scheint, als wäre mit der These Diltheys, daß die Philosophie der Geschichte keine «wirkliche Wissenschaft» ist, den geschichtsphilosophischen Bestimmungen in der Art Schlegels, Schellings oder Hegels die Sicht genommen, als müßte jetzt eine rein positivistische, sich von Faktum zu Faktum tastende Empirie

[32] G.W.F. HEGEL, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, I: *System und Geschichte der Philosophie*, hrsg. von J. HOFFMEISTER, Leipzig 1940 (Nachdruck 1944), S. 250-251.

[33] J. BURCKHARDT, *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, in *Gesammelte Werke*, Basel 1955-59, IV (1956), S. 2.

[34] W. DILTHEY, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, in *Gesammelte Schriften*, I, S. 93. Zu Diltheys Humanismuskonzept und seiner Vorstellung der Stoa-Rezeption in der beginnenden Neuzeit vgl. die (sehr pauschal gehaltenen) kritischen Einwände von G. ABEL, *Stoizismus und frühe Neuzeit. Zur Entstehungsgeschichte modernen Denkens im Felde von Ethik und Politik*, Berlin-New York 1978, S. 7-16. Nach Abel sieht Dilthey nicht die Ohnmacht des Humanismus, der in eine bloße Sprachkultur mündet, und er präpariert nur unzureichend die spezifisch neuzeitlichen Einfärbungen stoischen Gedankenguts im Renaissance-Stoizismus heraus.

das letzte und einzige Wort haben. Tatsächlich konstruiert Dilthey seine Geschichte höchst idealistisch; die Begriffe, nach denen die historischen Phänomene erkannt und geordnet werden, stammen nicht aus der Geschichte selbst, aus dem wirklichen Leben, wie Dilthey will und wie er es exemplarisch am römischen Recht und seiner theoretischen Überhöhung im Naturrecht darstellt, sondern sie haben ihre Wurzel in der kantischen und nachkantischen Philosophie. Dilthey will die Ideen in den Sachen selbst auffinden und sich befreien von apriorischen Regeln, die nicht nur die Methode bestimmen, sondern auch Inhalte importieren, aber es ist leicht zu sehen, daß ihm diese Befreiung nicht gelingt. Wir finden das gleiche Vorgehen wie bei den schon erörterten Autoren: Es gibt erkenntnisleitende Grundideen, und es wird das historische Material diesen Ideen entsprechend gesichtet. Dilthey freilich übertrifft alle Vorgänger in seiner historischen Detailkenntnis; er unterliegt ihnen in der spekulativen Stärke. Dilthey operiert im wesentlichen mit zwei verschiedenen Grundschemata. Das erste besagt, daß bis zum Ende des Mittelalters die Metaphysik dominierte; sie hielt die Einzelwissenschaften in Knechtschaft. Mit der Renaissance beginnt die Zerstörung der herrschenden Metaphysik und die Befreiung der Einzelwissenschaften aus ihrer Dienstbarkeit. Das zweite Grundschema ist der Natur und ihren Lebenszyklen entnommen: Das Mittelalter ist eine Epoche des Alters, des Winters, der Unfruchtbarkeit, die Renaissance ist Jugend, Lebenslust, Schöpfungskraft – wie Hutten schrieb: «Es ist eine Lust zu leben... Die Studien blühen auf, die Geister regen sich...!» Beide Präformationen des Geschichtsbildes lassen sich leicht miteinander verbinden: Die Metaphysik, so glaubt man seit Bacon zu wissen, verliert sich in unfruchtbaren Spekulationen, die Erfahrungswissenschaften dagegen schöpfen aus dem Leben selbst, sie stammen aus dem bathos der Erfahrung und wirken bereichernd in sie zurück. Die Metaphysik also gehört naturgemäß in die Jahreszeit der Lebensstarre und der Kälte, der Empirismus öffnet sich der erblühenden Natur. Zugleich gibt es eine fortwährende Differenz beider Schemata: Das erste ermöglicht eine Kontinuität der Emanzipation bis in die Gegenwart – Dilthey selbst sieht seinen Versuch der Begründung der Geisteswissenschaften in der Nachfolge der Emanzipation der Erfahrung von der Metaphysik (wie sie z.B. der Philosophie der Geschichte nicht gelungen war). Die Renaissance ist bloßer Beginn, sie findet bis heute keinen Abschluß. Das Bild des Lebenszyklus dagegen erfordert einen Epochenbegriff, der an seinem

Beginn so gut bestimmbar ist wie an seinem Abschluß – ihm entsprechend ist die Renaissance unwiederbringlich verloren. Mit der Kontinuitätsidee schließt sich Dilthey dem allgemeinen Konzept eines Beginns der Neuzeit an, die Renaissance ist weniger eine eigenständige Epoche als das Ende der Scholastik und der Anfang der jetzt noch dauernden Aufklärung. Die Lebensidee billigt der Renaissance als einer in sich charakteristischen Menschheitsphase den Sonderstatus der Jugend, der Kraft, der Lebensbejahung zu. Lineare und zyklische Auffassung stehen sich in dieser Hinsicht fremd gegenüber. Wir werden noch auf eine weitere Variante treffen, die vielleicht zwischen den beiden Grundideen vermitteln soll; ihr gemäß ist die Renaissance die Phase eines ästhetischen Übergangs vom leeren Spekulieren der Metaphysik zur konkreten Erfahrungswissenschaft; im Frühling der Renaissance übt sich der Mensch im Schönen, um im Mannesalter das Wahre erkennen zu können.

Die methodische Bemühung Diltheys richtet sich darauf, die Affinität von wirklichem Leben und Geisteswissenschaften oder Kulturphänomenen zu zeigen; nur der Nachweis der inneren Verflechtung kann das anti-platonische Desiderat aufrechterhalten, daß die Strukturen, die Dilthey behandelt, tatsächlich entdeckt und nicht erfunden sind, daß sie wirklich historischer und nicht spekulativer Natur sind. Die inhaltliche Darstellung der Renaissance hat den Nachweis zu erbringen, daß mit ihr das Leben neu einsetzt, daß die Wissenschaft sich aus dem Griff der Metaphysik befreien und, befreit, das Leben selbst befruchten konnte.

«Die Renaissance» – sie ist für Dilthey ein europäisches Phänomen, in dem Italien kaum eine Sonderstellung zukommt, wenn auch Italiener überwiegen und Giordano Bruno der Heros, oder, wie die bürgerliche Version bei Dilthey lautet, der Repräsentant des Zeitalters schlechthin ist. Dilthey ist an einer Grundlegung seiner eigenen Geisteswissenschaft interessiert; er will die Entwicklung der Geisteswissenschaften in ganz Europa verfolgen und sich selbst in die Entwicklung – ich würde wieder sagen: geschichtsphilosophisch – einfügen. Ihm kann daher nicht an der minutiösen Darstellung und Charakteristik einer nur italienischen Epoche liegen, wie es aus einer gänzlich anderen Perspektive bei Jacob Burckhardt der Fall ist.

Die Hauptschriften Diltheys, die uns interessieren, sind von Georg Misch im zweiten Band der *Gesammelten Schriften* unter

dem Titel *Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation* zusammengefaßt (Vorwort 1913). Im Gegensatz zu Mischs Vorwort heißt es in den Aufsatztiteln bei Dilthey durchgehend: «in», nicht «seit» der Renaissance: *Auffassung und Analyse des Menschen im 15. und 16. Jahrhundert, Das natürliche System der Geisteswissenschaften im 17. Jahrhundert..., Die Funktion der Anthropologie in der Kultur des 16. und 17. Jahrhunderts,* um einige der Titel zu nennen; der Titel von Misch gibt jedoch richtig die Kontinuitätsthese wieder: Dilthey versucht durchgehend, die Impulse der Renaissance über Spinoza und Shaftesbury hinaus zur späteren Aufklärung und dann besonders zu Goethe und seiner, Diltheys, eigenen Weltanschauung zu zeigen.

Der Aufsatz *Über die Auffassung und Analyse des Menschen im 15. und 16. Jahrhundert* beginnt mit den Sätzen:

«Die Herrschaft der Metaphysik über den europäischen Geist hat vermöge ihrer Verbindung mit der Theologie bis in das 14. Jahrhundert in voller Stärke gedauert. Diese Metaphysik – Theologie war die Seele der kirchlichen Herrschaftsordnung. Sie blieb in ihrer Kraft ungemindert bis in das 14. Jahrhundert, dann erst begann sie in ihrem Gehalt, ihrer Macht und ihrer Lebendigkeit abzunehmen. Drei Motive waren in ihr zu einem systematischen Ganzen vereinigt, das durch die Jahrhunderte des Mittelalters gleichsam in immer neuen polyphonen Verwebungen weiterklingt» [35].

Drei Motive: man sieht sogleich den apriorischen Zugriff, mit dem die gesamte philosophische Literatur von der frühesten Antike bis ins Hochmittelalter zugerüstet wird. Das erste Motiv ist das religiöse, das auch über Recht und Erkenntnis dominiert, das zweite ist das ästhetisch-wissenschaftliche der Griechen und das dritte das römische Willensmotiv in den Verhältnissen von Herrschaft, Freiheit, Gesetz, Pflicht. Es scheint schwierig, die römische Rechtsentwicklung als metaphysische zu verstehen, aber der geschichtsphilosophische *parti pris* verfügt diese Subsumierung.

Die Metaphysik im Mittelalter vereinigt gewaltsam die drei großen Motive von Religion, der wissenschaftlichen und ästhetischen Vernunft und des Rechts, im Spätmittelalter aber machten sich «die Widersprüche geltend, welche aus der Verwebung so verschiedener Bestandteile entsprangen. So lösten sich die Motive vielfach. In dem Ringen von Renaissance und Reformation um die Befreiung des Geistes ging die Reformation auf die religiöse

[35] W. DILTHEY, *Gesammelte Schriften,* II, S. 1.

Stellung des Bewußtseins in ihrer natürlichen freien Lebendigkeit zurück» (so der Protestant Dilthey in seinem Glauben an die Natürlichkeit des eigenen Glaubens!); «Machiavelli erneute den römischen Herrschaftsgedanken» (so der Preuße Dilthey, der vergißt, daß die römische Herrschaftsidee mit dem Rechtsgedanken verknüpft war, der dem Politiker Machiavelli völlig fremd ist); «Grotius, Descartes, Spinoza auf der Grundlage der Stoa die Autonomie der sittlichen und wissenschaftlichen Vernunft. Aber in dieser Epoche des 15. und 16. Jahrhunderts, so voll von Spannungen, von neuer Energie und Kraftentwicklung, ist zugleich alles neu. Die jungen Nationen haben sich zu Einheiten formiert... Die Macht der feudalen und kirchlichen Verbände ist in der Abnahme begriffen. Die Menschen blicken in eine grenzenlose Zukunft» (was sich schlechthin nicht belegen läßt, sondern eine durch die Aufklärung ermöglichte Haltung im 19. Jahrhundert wird). «Europa bildet ein Arbeitsfeld, auf welchem Industrie und Handel mit wissenschaftlichem Erfinden und Entdecken, mit künstlerischem Gestalten verbunden ist» [36].

Hier haben wir das Grundmuster, in das die empirischen Funde eingesetzt und gemäß dem sie charakterisiert werden. Ohne die Kenntnis dieser Präformation des Stoffs bleiben die Ausführungen Diltheys zur italienischen Renaissance unverständlich, außer man beachtet nur die Detailinformationen.

Die Renaissance beginnt für Dilthey nicht mit Dante, sondern Petrarca: Mit ihm macht der Mensch sich und sein Inneres zum Thema seiner Reflexion und literarischen Darstellungen. Petrarca konnte die «Idee fassen, ein voller Mensch sein zu wollen, sein Leben voll und ganz auszuleben. Das Gefühl des Lebens und seine dichterischen Abspiegelungen erfüllten seine Jugend, Denken über sich selbst, über den Menschen und über sein Schicksal seine spätern Jahre» [37]. Der für Dilthey obligate Lebensbegriff, in dem sich nach aristotelischem Vorbild das Konkrete und die Idee zusammenfinden, wird zum Leitmotiv der Renaissance-Charakteristiken. Petrarca ist, so muß es sein, Lebensphilosoph und sucht die Probleme der Lebensphilosophie zu lösen [38].

[36] *Ibidem,* II, S. 16.

[37] *Ibidem,* II, S. 20.

[38] Vgl. bes. *ibidem,* II, S. 22.

Während Petrarca schwer auf eines der drei großen Metaphysikmotive zu beziehen ist und deswegen der allgemeineren Region des Lebens als solchem zugeordnet werden kann, ist Machiavelli der Erneuerer der römischen Rechtswelt.

«Er ist der erste Romane, welcher den imperialen Gedanken der römischen Welt unter den Bedingungen der modernen Völker zur Geltung gebracht hat. Und er ist darum so viel größer als sein heute viel überschätzter Schüler (sic!) Hobbes, weil er auf diesem italischen Boden, wo der Herrschaftswille immer, in der römischen Republik, im Imperium wie im Papsttum, gewaltet hatte, ein Zeitgenosse der Borgias, Rom vor Augen, Italiener von Geblüt, diesen Herrschaftsgedanken in urwüchsiger Kraft repräsentiert hat» [39].

Das Lebenselement äußert sich hier in urwüchsiger Kraft – so unterliegt Hobbes dem Italiener Machiavelli! Die Vorstrukturen, die Dilthey in die Untersuchung einbringt, entscheiden über die Ebene des Vergleichs von Hobbes und Machiavelli – daß nur der erstere überhaupt eine Rechtstheorie geliefert hat, daß Machiavelli im Gegensatz zu Hobbes ein rein politisch orientierter Autor ist, wird durch die Begrifflichkeit ausgeblendet, mit der Dilthey seinen Stoff wählt und beurteilt. Am Parameter des zutiefst irrationalen Lebensbegriffs verschwindet die theoretische Anstrengung als eigene Größe, die «urwüchsige Kraft» hat höhere Dignität als die rein theoretische Bemühung – das Renaissance-Bild Diltheys partizipiert schon am fortschreitenden Naturalismus im 19. Jahrhundert. Die Berufung auf das Leben war für Hume wie für hellenistische Autoren der Hinweis auf eine skeptische Position: wer sich aufs Leben beruft, verzichtet auf Erkenntnis. Bei Dilthey dagegen wird so gut wie bei Nietzsche das Leben zu einer Größe, die man zu kennen vorgibt, die «urwüchsige Kraft» kann zu einer Instanz werden, die über den Rang eines Theoretikers entscheidet.

Der Geist und Genius der Renaissance, von dem Dilthey häufig spricht, verdichtet sich in einer großen Gestalt, der Dilthey die umfänglichste Untersuchung und die größte Sympathie widmet: Giordano Bruno. Giordano Bruno «war der Philosoph der italienischen Renaissance», er war der «erste philosophische Künstler der modernen Welt» [40], er ist der erste pantheistische Denker, von ihm führt die Kette über Spinoza und Shaftesbury, Buffon, Hemster-

[39] *Ibidem,* II, S. 32.

[40] *Ibidem,* II, S. 298.

huys, Herder, Goethe und Schelling bis zur Gegenwart [41], Giordano Bruno «ist zugleich, nach der Seite der Form angesehen, der erste, welcher innerhalb der neueren europäischen Völker die Kunstform der Philosophie wiederfand, nach der langen Herrschaft der scholastischen Architektonik sowie nach der mystischen und humanistischen Erschlaffung des philosophischen Stils» [42]. Gemäß der Grundauffassung Diltheys erschließt sich die Weltanschauung eines Philosophen durch sein Leben; entsprechend wird Brunos Biographie in einem kurzen Abriß vorgestellt. Die Biographie führt ins Zentrum des Menschen, das Dilthey vorstellt «als das in Giordano Bruno gelegene Problem» [43]. Probleme also stellt nicht eine bestimmte Theorie, deren Interpretation schwierig ist, sondern der Denker selbst ist ein Problem, das durch die Kenntnis seines Lebens und seiner geistigen Umgebung, seiner Gesellschaft zu lösen ist: Dilthey interpretiert die Renaissance gesellschaftlich und psychologisch-biographisch, nachdem der geschichtsphilosophische Gesamtentwurf das Apriori der Deutung vorgegeben hat und das Programm der nach-metaphysischen Epoche vorzeichnet: Die «Verlegung der ganzen Vernunft in die Wirklichkeit» [44]. Denn das ist das Gesamtziel der Menschheit: die Ausbildung «der Erfahrungswissenschaften, durch welche das Menschengeschlecht die Herrschaft des Gedankens über den Planeten erreichen wird, welchen es bewohnt» [45]. Im Denken Brunos vereinigen sich platonisches, stoisches und epikureisches Denken, er nimmt die Impulse der mittelalterlichen Metaphysik auf und formuliert sie um zum ersten Entwurf des neuzeitichen Pantheismus; in seiner Philosophie beginnt die Metamorphose der europäischen Religiosität, die über Spinoza und Herder zu Schleiermacher führt [46].

Die neue Religiosität im weltzugewandten Pantheismus ist bei Bruno und in der Renaissance überhaupt noch künstlerisch gefaßt: «Der Fortschritt aus der Traumwelt der Zauberer und Wahrsager,

[41] *Ibidem,* II, S. 297.

[42] *Ibidem,* II, S. 297-298.

[43] *Ibidem,* II, S. 297.

[44] *Ibidem,* II, S. 322.

[45] *Ibidem,* II, S. 343.

[46] *Ibidem,* II, S. 339.

der Orakel und Propheten durch das goldene Tor der künstlerischen Phantasie in das Land des allgemeingültigen Wissens, das die Wirklichkeit der Kausalerkenntnis unterwirft»[47], dieser Gang des Weltgeistes von der theologischen über die ästhetische zur wissenschaftlichen Epoche[48] hat in der Renaissance die mittlere Phase erreicht, die zu einem Dominieren der künstlerischen Ausdrucksform in der Umbruchphase vom Mittelalter zur Neuzeit, von der Metaphysik zur Wissenschaft führt – ein Apriori, das den Historiker zu Deduktionen ermächtigt, wie sie Dilthey in seiner Opposition gegen die Geschichtsphilosophie vermeiden wollte.

Das Weltbild Brunos – oder besser: des Pantheismus – läßt sich nach Dilthey in vier Hauptsätzen zusammenfassen: Die Grundlage bildet die Vorstellung (nach Dilthey: die «Einsicht», II, S. 326) der Gleichartigkeit und des kontinuierlichen Zusammenhangs aller Teile des Universums; dieses Theorem kann den antiken Atomismus aufnehmen und ihn mit den astronomischen Erkenntnissen des Kopernikus verbinden. Der zweite Hauptsatz lautet: «Die Welt ist die notwendige Explikation der Gottheit»[49]. Hier werden die Vorstellungen des Neuplatonismus aufgenommen und pantheistisch interpretiert. Der dritte Grundbegriff ist, wie Dilthey formuliert, «der des endlichen Dinges als eines Teiles des Universums, in welchem das Unendliche gegenwärtig ist und sonach Ausdruck der Unendlichkeit ist»[50]. «Der vierte Hauptsatz, welcher von Bruno formuliert wird und in jedem pantheistischen System auftritt, drückt das Lebensgefühl des Pantheismus selber aus und zieht aus ihm die ethischen Konsequenzen»[51]. In künstlerischer, philosophischer und religiöser Kontemplation erhebt sich der *homo liber*, den Bruno in stoischer Tradition verkörpert[52], über das Irdische zur omnipräsenten Gottheit.

In concreto lassen sich jetzt leicht die Werkteile herausheben, die diesem pantheistischen, zwischen Metaphysik und Wissenschaft

[47] *Ibidem*, II, S. 343.

[48] *Ibidem*, II, S. 323.

[49] *Ibidem*, II, S. 331.

[50] *Ibidem*, II, S. 334.

[51] *Ibidem*, II, S. 335.

[52] *Ibidem*, II, S. 342.

gelagerten Gesamtprogramm entsprechen. Ich möchte hierauf nicht mehr im einzelnen eingehen, sondern nur auf einen geringfügigen Punkt hinweisen: In seiner Darstellung der Philosophie Brunos spricht Dilthey häufig von der «Technik der Natur», so etwa:

«Bruno ist der Philosoph dieser ästhetischen Weltansicht der Renaissance. In ihr entsteht nun der Begriff einer Technik der Natur, welche sich in den Gestalten des Lebens künstlerisch auswirkt» [53].

Dilthey verfolgt die Konzeption einer Technik der Natur über Spinoza und Shaftesbury hin zu Goethe [54]. Aber das Konzept ist eine Rückprojektion aus der Zeit nach 1790, denn erst in diesem Jahr wird der paradoxe Begriff einer Naturtechnik, nicht von Goethe, sondern von Kant in der *Kritik der Urteilskraft* (u.a. § 23) geprägt. Uns interessiert nicht der Einzelfall, sondern das methodologische Prinzip: Dilthey erfaßt die italienische Renaissance mit Rückprojektionen späterer Konzepte, die ihm historiographische Linienführungen und Entwicklungen zuspielen, die häufig einer Detailforschung nicht standhalten.

Eine andere Studie ist der Anthropologie der Renaissance gewidmet. Den Ausgangspunkt bildet die Skizze zweier Grundformen der mittelalterlichen Anthropologie [55]. Die eine bewegt sich im Rahmen der platonischen Spekulation, die andere entwickelt sich aus der aristotelischen Psychologie; beide stagnieren im «Greisenalter der antiken Welt», in dem sich die Denker in Selbstschau vertiefen [56]. Aber die anthropologischen Einsichten werden übernommen von der Menschenkunde der Renaissance, die zu einer völligen Neubewertung «der menschlichen Sinnlichkeit in Wahrnehmung und Affekt» [57] gelangt. Erst die Renaissance entdeckt das menschliche Leben als solches.

Der erste Systematiker ist nach den Ansätzen bei Lorenzo Valla (alles menschliche Streben wird nur durch die im Gefühl erfahre-

[53] *Ibidem*, II, S. 336.

[54] *Ibidem*, II, S. 336-337; 397-415.

[55] Wieder ein methodisches *caveas* - den Begriff der Anthropologie gibt es erst seit dem Ende des 16. Jahrhunderts, vgl. M. LINDEN, *Untersuchungen zum Anthropologiebegriff des 18. Jahrhunderts*, Bern-Frankfurt 1976.

[56] W. DILTHEY, *Gesammelte Schriften*, II, S. 422.

[57] *Ibidem*.

nen Werte in Bewegung gesetzt, II, S. 423) der Spanier Vives. Die wichtigsten Beiträge der italienischen Renaissance kommen von Cardano und Telesio, aber auch wieder von Giordano Bruno.

Cardano ist ausgezeichnet durch eine außerordentliche Persönlichkeit, geschildert in einer genialen Selbstbiographie – in der Beurteilung kann sich Dilthey auf Goethe berufen [58]. Der Ausgangspunkt der anthropologischen Betrachtungen Cardanos ist die Physiologie: Seele und Körper werden vereint gedacht, und aus dieser Vereinigung lassen sich die Phänomene des menschlichen Lebens erklären, wie Dilthey resümiert und näher am Beispiel der Ästhetik ausführt [59]. Der zweite italienische Anthropologe der Renaissance ist Telesio. Wie Cardano arbeitet er an dem Gesamtprogramm, die Natur des Menschen empirisch, nicht mehr spekulativ und metaphysisch zu erfassen. «Der Mensch ist ihm ein sich selbst erhaltendes psychophysisches Wesen, das aus den Außenreizen Erkenntnis entwickelt und auf sie in Affekten und Handlungen reagiert» [60].

Bei ihm werden Lust und Schmerz zu den Primäraffekten der alle Anthropologie begründenden Selbsterhaltung – er bereitet Hobbes und Spinoza vor: Das größte Übel jedes Dinges ist die Zerstörung seiner selbst (*De rerum natura* IX 2), bei Hobbes und Spinoza ist der gewaltsame Tod das *summum malum,* aus dessen Begriff der Staat als Schutzinstanz entwickelt wird.

«Der echteste Ausdruck des Geistes der Renaissance sind die Wertbestimmungen, nach welchen Telesio die Affekte abschätzt. Die Traurigkeit und alle ihr verwandten Affekte sind als eine Zusammenziehung des Geistes eine Schwäche und Herabsetzung desselben, dagegen sind fortitudo und sublimitas als Erweiterungen der Seele Steigerungen der Lebenswerte in ihm, sonach Tugenden» [61].

Telesios Gedanken als Ausdruck des Geistes der Renaissance interpretiert: hier formuliert Dilthey trefflich sein generelles Verfahren. Es gibt eine Vor-Vision dessen, was den Geist der Renaissance ausmacht; dieser Zeitgeist läßt sich geschichtsphilosophisch ermitteln: Er steht zwischen Metaphysik oder Theologie und Wissenschaft, zwischen Abstraktion und konkreter Vernunftwerdung;

[58] *Ibidem,* II, S. 430.

[59] *Ibidem,* II, S. 430-431.

[60] *Ibidem,* II, S. 433.

[61] *Ibidem,* II, S. 429-430.

er vermittelt die beiden Extreme durch eine ästhetische Weltanschauung: Das Schöne verbindet Glauben und Wissen. Aus dieser Grundstruktur der Weltgeschichte wird die Renaissance konzipiert, in ihr hat die italienische den geschichtlich und völkerpsychologisch erklärbaren, im übrigen jedoch zufälligen Primat.

Seit Diltheys Publikationen zur Renaissance hat es zahlreiche Gesamtdarstellungen und eine nicht mehr zu übersehende Flut von Einzeluntersuchungen gegeben – allein bei Michelangelo umfaßt die Bibliographie inzwischen mehr als 100.000 Titel. Es wäre jetzt darzustellen, in welcher Weise die Rahmenbestimmungen und die Einzelinterpetationen Diltheys in die spätere Forschung integriert, wie sie korrigiert und wie sie ergänzt wurden – aber dies wäre die Aufgabe eines anderen Vortrags und eines anderen Referenten.

Rinascimento e Risorgimento : la questione morale

di *Carlo Dionisotti*

L'importanza nella storia d'Italia del Rinascimento e del Risorgimento ha indotto gli studiosi a paragonare i due eventi. Poiché maestro della generazione mia è stato Benedetto Croce, e poiché, come di solito accade, egli non è stato maestro più delle generazioni successive, ricorderò cominciando il suo saggio su *La crisi italiana del Cinquecento e il legame del Rinascimento col Risorgimento.* Questo saggio apparve poco dopo lo scoppio della guerra, nella rivista «La Critica» (novembre 1939), e riapparve poi, come introduzione alla raccolta di saggi su *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, raccolta messa insieme nel maggio del 1942 ma pubblicata tre anni dopo, nel giugno del 1945. Come già la prima grande guerra, che lo aveva colto nella sua tarda maturità, così, e a maggior ragione, la seconda incise fortemente e gravò sull'opera tutta, riflessione teorica e ricerca storica, di Benedetto Croce. Egli aborriva dalla guerra, e di fronte ad essa, non potendo altro, negava il suo consenso e confermava la sua fede nella ragione e nel lavoro, nella collaborazione pacifica degli uomini di buona volontà. «Ideale – diceva in quel saggio sul legame del Rinascimento col Risorgimento – non è già una qualsiasi immagine e idea per la quale si combatta e si muoia, ché altrimenti il fanatismo, l'inebbriamento e la cieca passione ne terrebbero le veci, ma un intrinseco, effettivo ed efficace ideale morale, un ideale di accrescimento della vita e pertanto di libertà, unica suscitatrice delle forze umane». E poco innanzi nello stesso saggio arrivava a dire che

«la storia ha per unico oggetto di narrare e farci intendere le opere che l'umanità crea, istituti, scienze, sistemi, poemi, il positivo e non il negativo, quello che si fa e non quello che si disfà, quello che si costruisce e non le accumulate rovine».

Queste affermazioni e negazioni, tutte egualmente opposte alla realtà storica, di quegli anni e di ogni tempo, inaccettabili allora da quanti affrontavano, dall'una e dall'altra parte, il combattimento e la morte, danno la misura della sofferenza e animosità polemica dello scrittore. Il dissenso, inevitabile già allora, è diventato oggi

fin troppo facile, né senza il rischio di una spiacevole promiscuità. Più importa rileggere, nello stesso fascicolo della «Critica» (p. 462), in uno scritto intitolato *La regola della vita,* il seguente passo:

«Nei maggiori travagli, nei più sfiduciati abbattimenti che ho sofferto e soffro, una voce mi risuona di dentro: – Fare qualche cosa –. Ed ecco torno tenacemente a fare quel che m'è dato fare, ciò che le mie attitudini e l'educazione che mi sono data mi hanno preparato a fare, e mi conforto e mi rassereno in quell'atto. E 'fare qualche cosa' è il consiglio che do, e piuttosto trasmetto, perché così operando si vive e si dà vita al mondo, che nei nostri momenti di sfiducia e di depressione a noi par che vada in rovina, e che a rovina non vuole e non può andare e, per mantenersi saldo, richiede e comanda il nostro 'fare qualcosa', l'opera nostra».

Appare chiaro di qui che lo studioso italiano, rifuggendo dalla guerra e insistendo sulla vocazione e missione sua, era tratto a riconsiderare i due momenti della storia d'Italia che più corrispondevano alle sue preoccupazioni attuali: la crisi cinquecentesca che aveva tolto all'Italia il primato rinascimentale sull'Europa, e l'ottocentesco Risorgimento che aveva reintrodotto con parità di diritti l'Italia nella moderna Europa. In entrambi i momenti le virtù e i vizi dell'ingegno avevano avuto maggior peso che non la forza, la violenza e la guerra. Ci si poteva chiedere se non fosse esistito un legame fra l'uno e l'altro momento. Il Croce riconosceva che era esistito uno *hiatus,* che cioè il Risorgimento si era ispirato piuttosto all'età medioevale e aveva visto e rifiutato il Rinascimento come «l'età del paganesimo e del materialismo italiano, di un'Italia sensuale e gaudente e letterata e retorica, contro la quale gli italiani nuovi avevano il dovere di reagire». Ciò nonostante, il Croce riteneva che un sottile, ininterrotto legame fosse esistito, e ne facessero prova fra Cinque e Seicento dissidenti religiosi e filosofi, fra Sei e Settecento filosofi e storici, «apostoli dell'avvenire», come il Vico e il Giannone. E concludeva che dunque «il Risorgimento fu la ripresa del Rinascimento, ossia del suo motivo razionale e insieme religioso, e che anche il *hiatus* tra i due nella intermedia età di decadenza non è da intendere come distacco e decadenza totale». Questa conclusione allora, così all'inizio come alla fine della guerra, poteva apparire confortevole, e probabile anche, in quanto escludeva una decadenza totale, ossia irreversibile, e in quanto rivendicava la continuità e resistenza e capacità di rivalsa di una tradizione civile. Ma convincente non appariva allora; meno che mai appare oggi.

Notevole è che la parola *hiatus* fosse usata dal Croce due volte con

diverso significato. L'atteggiamento polemico assunto dalla cultura italiana del Risorgimento nei confronti del Rinascimento fu altra cosa dalle differenze insorte via via durante la lunga età intermedia. Senza dubbio le differenze prepararono e favorirono quell'atteggiamento polemico, che si abbatté su di un Rinascimento ormai remoto e deformato dalle preferenze e dagli scarti degli eredi. Noi stessi, inevitabilmente, partecipiamo tuttora di quella deformazione del passato. Ma non ce ne contentiamo, né possiamo cedere all'illusione che il recupero nostro sia sufficiente, e comunque vogliamo che la responsabilità di preferenze e scarti sia nostra, e dei nostri predecessori, consapevole e dichiarata. Per quanto è del Risorgimento, piuttosto che il sottile e incerto legame col Rinascimento indicato dal Croce, importa a noi oggi riconoscere la deformazione del Rinascimento prodotta allora in parte da incompatibilità, in parte dalla lontananza e da insufficiente informazione.

Cominciando, come è giusto, dall'informazione, bisogna riconoscere che il contributo italiano agli studi sul Rinascimento fu irrilevante negli anni decisivi del Risorgimento, dalla Restaurazione all'Unità, dal 1815 al 1860. Già nel trapasso dal Sette all'Ottocento, nell'età del predominio francese, che segna la svolta dalla vecchia alla nuova Italia, è visibile il precipitoso declino di quella erudizione che aveva prodotto la monumentale *Storia* del Tiraboschi. Tanto più visibile, a paragone del crescente interesse e della maestria di cui facevano prova contemporanei studiosi stranieri del Rinascimento. Noi oggi ancora ci serviamo delle monografie rinascimentali del trentino Carlo de' Rosmini, dell'ultima in ispecie sul Trivulzio, apparsa nel 1815. Ma il Rosmini, nato nel 1758 e morto nel 1827, non turbato da alcun presagio risorgimentale, si era sforzato di emulare il grande e meritato successo, che anche in Italia avevano avuto le due monografie medicee del suo contemporaneo inglese William Roscoe, nato nel 1753, morto nel 1831. Dopo il *Trivulzio* del Rosmini, bisogna arrivare, con un salto di più che quarant'anni, al *Savonarola* del Villari, per imbattersi in una valida monografia rinascimentale prodotta in Italia. Non che la tradizione settecentesca, di una informazione fondata sui testi, editi e inediti, fosse d'un tratto scomparsa. Ma si era tolta dalla scena, ormai tumultuosa, della nazione, e si era chiusa in ambito municipale. Basti un esempio. Non c'è tuttora studioso del Rinascimento italiano che possa fare a meno delle mirabili *Iscrizioni veneziane* di Emanuele Cicogna, apparse fra il 1824 e il

1853. Ma il Cicogna, nato nel fatidico anno 1789 e campato fino al 1868, tanto da vedere la sua Venezia annessa al Regno d'Italia, non ebbe altra patria mai che per l'appunto Venezia, né parte alcuna ebbe nel Risorgimento italiano. Non è un caso che, fuori da questo ambito municipale e provinciale, il maggior contributo italiano agli studi rinascimentali nella prima metà dell'Ottocento sia stato prodotto fuori d'Italia, in Inghilterra, dall'esule Panizzi colla sua edizione del Boiardo e dell'Ariosto, edizione possibile in quell'ambiente, ad opera di uno giunto in tempo a Liverpool per farsi allievo del Roscoe e per diventare poi a Londra bibliotecario del British Museum, inglesizzato al punto da poter scrivere in quella lingua non sua, brillantemente, la lunga introduzione, che di fatto è un libro, all'edizione dei due *Orlandi*.

Il caso dell'esule Panizzi, passato in Inghilterra dall'originaria professione legale e dalla cospirazione politica alla scuola e alla biblioteca, e così anche all'erudizione e alla filologia, è un caso eccezionale. Ma di una eccezione si tratta che conferma la regola, che cioè in Italia allora gli uomini intenti all'impresa del Risorgimento non avevano né tempo né voglia né, se anche avessero voluto, i mezzi, per il recupero storico di un passato ormai remoto, in ispecie di un'età, come il Rinascimento, che se tanto era piaciuta e piaceva a studiosi e turisti stranieri, non poteva per altrettanto buoni motivi piacere in tutto a Italiani, insofferenti del predominio straniero. Resta a dire che l'edizione del Boiardo e dell'Ariosto prodotta a Londra dal Panizzi, non ebbe alcuna eco in Italia. Anche in questo caso, come in quello, prima ricordato, degli studi monografici su grandi figure del Rinascimento, la ripresa avviene dopo lungo intervallo, nella seconda metà del secolo, quando la direzione degli studi italiani nel nuovo stato unitario passa a uomini che poca o nessuna parte avevano avuto nel Risorgimento. Intorno al 1874, centenario della nascita di Ariosto, il Carducci e il giovane Rajna riprendono *ex novo*, magistralmente, la via tentata quarant'anni prima dal Panizzi a Londra, degli studi sul Boiardo e sull'Ariosto e sul rinascimento ferrarese.

Questa ripresa degli studi rinascimentali in Italia dopo il 1860, nei primi anni del nuovo stato unitario, merita di essere attentamente considerata. Possiamo partire dalla pubblicazione a dispense, iniziata nei tardi anni Sessanta dall'editore milanese Vallardi di un'opera intitolata *L'Italia sotto l'aspetto fisico, storico, letterario, artistico e statistico con speciale riguardo all'industria ed al com-*

mercio. L'opera, affidata a numerosi collaboratori, comprendeva un Dizionario corografico e un Atlante e fra i due una serie di «trattati scientifici», dedicati alla Geologia, Mineralogia, Botanica, Zoologia, Storia politica, letteraria, artistica, Oroidrografia, Geografia medica e Statistica dell'Italia. Da questo prospetto, come già dal titolo, risulta chiaro il proposito di dare maggior rilievo all'Italia moderna e attuale, e maggiore agli aspetti scientifici e tecnici che non a quelli storici, letterari e artistici, propri della vecchia Italia, quale era stata descritta da innumerevoli guide turistiche e relazioni di viaggiatori. Non era soltanto sfoggio del nuovo e miracoloso Regno d'Italia. Era anche una pronta risposta italiana alla nuova moda scientifica, positivistica, che nella seconda metà del secolo veniva prevalendo sempre più in Europa. Così la moda, come la tradizione stessa degli studi nei paesi che durante l'Ottocento non avevano cessato di studiare, volevano che anche la storia fosse scientifica. Pertanto l'editore Vallardi, o chi per lui, pensò che la storia politica e letteraria d'Italia dovesse prudentemente essere spartita in periodi, ciascuno dei quali fosse trattato da uno specialista o presunto tale. Gli specialisti mancavano in Italia, ma la spartizione del compito dava speranza di una trattazione più completa e precisa. È notevole che lo sfoggio di modernità non escludesse da questo quadro dell'Italia un volume dedicato alla letteratura latina. A seguito di questa, la letteratura italiana fu spartita in cinque periodi e affidata a altrettanti studiosi. Nacque così quella storia letteraria italiana per secoli che, rifatta una prima volta negli anni di trapasso dall'Otto al Novecento, e una seconda volta dopo la prima guerra mondiale, è giunta fino ai nostri giorni, e viene proprio ora rifatta per la terza volta. I rifacimenti hanno soppresso, come accade, la prima edizione, ma chi fa storia degli studi italiani nell'Ottocento, deve riconsiderare quella, che fu in Italia impresa nuova, primo tentativo di sostituire allo sforzo individuale una collaborazione, all'artigianato un'industria. I successivi rifacimenti dimostrano che il primo tentativo non aveva avuto soddisfacente successo, ma anche dimostrano che esso rispondeva a una richiesta durevole. Nella storia letteraria dell'editore Vallardi la periodizzazione secolare ora in origine rigorosa per il Quattrocento e per il Cinquecento, a ciascun secolo corrispondendo un volume; era invece approssimativa per gli altri secoli: i primi due, ossia il Due e il Trecento, furono accoppiati in un volume solo, il Seicento fu esteso alla prima metà circa del secolo successivo, riserbando all'ultimo volume la seconda metà del Settecento e la prima dell'Ottocento. Viene fatto di pensare che

questa periodizzazione approssimativa corrispondesse a materia più fluida, ossia più interessante e controversa in quel momento. Certo è che il primo e l'ultimo volume furono affidati a studiosi più anziani e eminenti, Adolfo Bartoli e Giacomo Zanella, professori di letteratura italiana nell'Istituto di Studi Superiori di Firenze l'uno e nell'università di Padova l'altro. Il volume dedicato al Quattrocento fu invece affidato al più oscuro, allora e ora, dei collaboratori, Giosia Invernizzi. Di lui non conosco altro lavoro, e soltanto so che si era laureato a Pisa nel 1863. Il suo volume è datato 1878, ma la pubblicazione essendo avvenuta a dispense, è probabile che buona parte del testo risalga ai primi anni '70. Se ho ben visto, i riferimenti bibliografici più recenti, nell'ultimo capitolo, sono a pubblicazioni del 1874-75. Fra queste, la *Lucrezia Borgia* del Gregorovius. Che è, con una citazione anch'essa tradotta di Ranke e con ripetuti riferimenti agli studi in lingua francese di Hillebrand, tutto quel che l'Invernizzi mostra di conoscere della storiografia tedesca. L'assenza di Burckhardt, apparso in traduzione italiana nel 1876, sembra ulteriore e decisiva prova che la composizione del libro è anteriore a tale data. Passiamo ora al titolo del libro, che è *Il Risorgimento. Parte prima: il secolo XV*. Di qui risulta che nel disegno originario dell'opera una seconda parte doveva seguire, dedicata al Cinquecento, e che le due parti insieme coprivano quel che ancora era detto Risorgimento, ossia il nostro Rinascimento. L'Invernizzi cominciava la sua prefazione con la seguente definizione: «Il nome di Risorgimento... si suol dare a quell'epoca della storia letteraria d'Italia che dal cadere del secolo XIV si estende fin oltre la prima metà del secolo XVI». Dove si vede accolto come pacifico il pregiudizio risorgimentale, durato fino ai giorni nostri, che il Risorgimento o Rinascimento fosse venuto meno con la perdita della cosiddetta indipendenza politica dell'Italia a metà del Cinquecento, e che a disagio ci stessero, o addirittura ne fossero esclusi, i contemporanei di Torquato Tasso e di Galileo. Nel saggio, dal quale siamo partiti, su Rinascimento e Risorgimento, il Croce, che pur era stato ed era uno dei maggiori studiosi del tardo Cinquecento e primo Seicento, sentenziava che «dalla metà del Cinquecento fin verso lo scorcio del Seicento si avverte che l'Italia non è veramente viva». Finalmente, a rimetterci in vita fra Sei e Settecento, sarebbe comparso il misterioso Vico. Ecco perché non possiamo neppure oggi fare a meno di riflettere su così strabilianti interpretazioni storiche, e ancora possiamo utilmente rileggere il *Quattrocento* dell'Invernizzi. Già secondo lui, «un desiderio ardente di scienza consuma gli uomini del Ri-

sorgimento, un *eroico furore* li trasporta. In essi si incarna il genio della libertà e dell'apostolato. Oppressi, soccombono, ma li conforta il segreto presentimento che il loro spirito rivivrà nell'avvenire: in fondo alle loro anime germina la fede nei progressivi perfezionamenti dell'umanità». E passando dall'avanguardia indistinta ai singoli concludeva: «Colombo, Leonardo da Vinci, l'Ariosto, il Machiavelli, Michelangelo, Giordano Bruno, il Campanella sono i precursori, i profeti, i martiri del mondo moderno». L'Invernizzi certo non era un precursore. Era, come il suo libro nell'insieme dimostra, un giovane animoso e laborioso, uscito da buona scuola ma troppo presto, quando ancora la scuola italiana, come la cultura tutta e la politica, dipendeva interamente o quasi dalla Francia, e cercava sfogo di chiacchiere alla propria dipendenza, insufficienza e impazienza. L'Invernizzi faceva eco, nella sua prefazione, a quel che in Italia e in Francia autorevoli maestri avevano detto sul Rinascimento italiano.

Facendo storia del Quattrocento, l'Invernizzi stentava a trovare precursori e non poteva esaltare senza forti riserve l'unico profeta e martire disponibile, il Savonarola, ultimamente illustrato dal suo maestro pisano Pasquale Villari. I moderni studi italiani e francesi gli indicavano due diverse vie: nella selva oscura della cosiddetta erudizione, ossia dell'umanesimo vero e proprio, la via della polemica antiecclesiastica, principalmente segnata dal Valla; nella boscaglia della letteratura volgare, la poesia popolare o presunta tale. Diligentemente l'Invernizzi percorse queste due vie, disegnando intorno ad esse la mappa dei due territori, il primo dei quali in gran parte inesplorato. Non gli era mancata la curiosità, né, leggendo, la sensibilità. Constatava che le opere del Filelfo «giacciono obbliate senza redenzione nelle biblioteche. Eppure chi ha la pazienza di leggere alcune di quelle lettere e di quelle satire... sente agitarsi un'età piena di nuove e forti energie». A maggior ragione ammoniva il suo lettore: «quando... tu scorri il vecchio in-folio delle opere del Valla, senti di vivere in compagnia di un uomo». Bastano frasi come queste a farci presagire un'età nuova, di studiosi che non si contentano più delle storie altrui, né di sapere, o fingere di sapere meglio, quel che già si sa, né di cercare nel passato quel che piace o in qualche modo somiglia al presente, ma vogliono sapere quel che non si sa, leggere i libri che nessuno più legge, che nessuno più ha nella propria casa, a portata di mano, testi e documenti sepolti nelle biblioteche e negli archivi. Nel corso del suo lavoro l'Invernizzi si trovò a percorrere

due vie, che per lui e per l'assoluta maggioranza della generazione sua in Italia erano nuove. Se ne vedeva l'inizio, non la distanza, non la meta. Inoltre erano vie divergenti. Quella più battuta e attraente allora della letteratura popolare, delle leggende e novelle, canzoni e cantari, divergeva dall'altra, tutta latina, tutta artificiosa e aristocratica, degli umanisti. Là, nella letteratura popolare, non soltanto la lingua facilitava il compito. Anche c'erano giovani maestri, Carducci, D'Ancona, Bartoli, Mussafia, Vesselofski, lo stesso giovanissimo Rajna, che tutti andavano per quella via. Cogli umanisti invece, alla difficoltà della lingua, al disgusto dell'artificio, si aggiungeva la mancanza di guida, che non fosse quella dei vecchi eruditi. A questo punto noi oggi non possiamo fare a meno di rilevare che un Dr. Georg Voigt aveva pubblicato a Berlino nel 1859 un volume di poco meno che 500 pagine fitte, intitolato *Die Wiederbelebung des classischen Alterthums oder das erste Jahrhundert des Humanismus.* Ci guarderemo dal rimproverare all'Invernizzi l'ignoranza di un'opera allora e ora fondamentale. Basta la data 1859 per capire che allora, nell'Italia risorgimentale, un'opera di quel genere non poteva essere scritta da nessuno, né, scritta in tedesco, essere letta. C'è rischio di equivoco, oggi, su questo punto. Quanti nell'età nostra hanno consultato l'opera del Voigt si sono serviti della seconda edizione, del 1880-81, o della terza postuma, curata dal Lehnerdt; noi italiani, per economia e comodità, della traduzione colle giunte dello Zippel. E per chi studia l'umanesimo, tanto basta. Ma non per chi studia Voigt e i suoi contemporanei, tedeschi e italiani, e l'importanza diversa che l'umanesimo aveva allora nei due paesi. Per questa comparazione di due diversi mondi, di una stessa età storica vista da opposti versanti, vista incomparabilmente meglio da chi stava al di là delle Alpi, bisogna risalire alla prima edizione della *Wiederbelebung* e conoscerne l'autore, allora poco più che trentenne. È un incontro commovente per uno studioso della mia generazione. Perché il Voigt era nato e si era formato a Königsberg, in quella che era, e tuttora è, anche per uno studioso italiano, una gloriosa città e università tedesca. A Königsberg era nato perché in quella università era professore il padre, Johannes, eminente storico. Questo padre, nato in Turingia nel 1786, laureatosi a Jena, era diventato a Königsberg storico della Prussia, ma era stato prima storico del papa Gregorio VII e dei comuni lombardi. E a Jena era stato avviato agli studi storici e alla storia italiana dal suo maestro Heinrich Luden, amico di Goethe e che, già nel 1807, aveva tradotto in tedesco l'*Ortis* di Foscolo per mostrare ai suoi connazionali una pianta,

«die aus deutschem Saamen in italienischem Boden unter italienischem Himmel erwachsen ist». Goethiana, dalla *Metamorphose der Pflanzen*, è l'epigrafe posta in fronte alla *Wiederbelebung* («Alle Gestalten sind ähnlich und keine gleichet der andern, und so deutet das Chor auf ein geheimes Gesetz»), e l'opera si chiude con una solenne professione di fede nella riforma protestante. Ma con questi tratti propri della vecchia e nuova tradizione tedesca, anche appare dietro l'opera del Voigt una padronanza della storia italiana tutta, dal medioevo all'età contemporanea, da Gregorio VII al Foscolo, cumulata con uno sforzo paziente e possente nel corso di tre generazioni. Nulla di simile in Italia: ignoranza qui della lingua e storia altrui, e anche della storia propria, di quella parte della storia, che meno si accordava col presente. Ma come da ultimo, nel 1866 e indirettamente nel 1870, gli eventi politici avevano riavvicinato l'Italia alla Germania, così anche nella cultura e nella scuola italiana era cresciuto il bisogno di cercare da quella parte una nuova e più diretta, benché più ardua, via di accesso all'Europa, indipendente dalla mediazione francese. Perché fosse riconosciuta in Italia l'importanza dell'opera del Voigt, ci voleva tempo. Noto che nel *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei* di Angelo De Gubernatis, pubblicato a Firenze nel 1879, il breve articolo bibliografico dedicato al Voigt non dà alcun rilievo a quell'opera. Ma altro tono ha nello stesso *Dizionario* l'articolo dedicato al Burckhardt, l'opera del quale sulla cultura del Rinascimento italiano era stata finalmente tradotta e pubblicata a Firenze nel 1876, sedici anni dopo l'edizione originale. Questa traduzione segna una svolta negli studi italiani sul Rinascimento. Non soltanto per il successo che essa ebbe. Anche per quel che essa presuppone, per il dibattito che in quel giro d'anni si era acceso in Italia sul rapporto fra Rinascimento e Risorgimento. In questione erano i due termini. Il secondo, come ancora si vede nel libro dell'Invernizzi, era tradizionalmente usato per indicare cosa equivalente per noi al primo, al Rinascimento. Nel 1775 era apparsa l'opera del Bettinelli, intitolata *Del risorgimento d'Italia negli studi, nelle arti e nei costumi dopo il Mille.* Altra opera molto nota, apparsa fra il 1808 e il '13, era quella del Corniani, intitolata *I secoli della letteratura italiana dopo il Risorgimento.* Ma da ultimo il termine era apparso adatto a indicare il moto insurrezionale che aveva ridato unità e indipendenza politica all'Italia. Per contro, in altre lingue, negli studi stranieri di cui giungeva sempre più forte la eco, vigeva un termine corrispondente a Rinascenza o, più italianamente, Rinascimento. Alla questione terminologica se ne

aggiungeva una, più grave, di sostanza. Gli studi stranieri, Burckhardt incluso, fornivano del Rinascimento un'immagine molto diversa da quella che se ne aveva in Italia. Già fra Sette e Ottocento l'inglese Roscoe, che a casa sua aveva fama d'essere un pericoloso democratico, in Italia aveva suscitato riserve perché troppo indulgente a tiranni e papi medicei. In seguito, i nostalgici dell'Italia medioevale, repubblicana e guerriera, i lettori e ammiratori del Sismondi, erano prevalsi in tutto lo schieramento politico. La questione anche era linguistica e letteraria. La promozione di Dante a poeta nazionale, superiore a ogni altro, e la preoccupazione di recuperare e preservare la originaria purità della lingua toscana, quale era stata parlata e scritta nei primi secoli, aggravavano in Italia la frattura aperta dal Romanticismo fra antichi e moderni, fra la nuova letteratura e quella, ossequente alla tradizione classica, che era prevalsa durante il Rinascimento. Il libro del Voigt sulla rinascita dell'antichità classica, non soltanto nel 1859, ma ancora vent'anni dopo, se a seguito del Burckhardt fosse stato tradotto, sarebbe stato incomprensibile e comunque inaccettabile in Italia. Mi basti citare dall'esordio del primo capitolo sul Petrarca il passo in cui è detto che, non soltanto nella storia della letteratura italiana, ma anche in quella del mondo civile, nella storia spirituale dell'umanità, splende il nome del Petrarca come una stella di prima grandezza, e la sua luce non sarebbe minore, quand'anche non avesse scritto un sol verso in lingua italiana («wenn er auch nie einen Vers in der Sprache von *Si* gedichtet»: p. 14) Un tal giudizio sul Petrarca appena nell'età nostra e da pochi è stato riconosciuto probabile in Italia. Nell'Ottocento, e in ispecie negli anni immediatamente successivi al compimento dell'unità politica, prevaleva la tendenza ad accettare il Rinascimento come l'età in cui l'Italia aveva avuto il primato letterario e artistico in Europa, ma a preferire l'età medioevale da un lato e la moderna e contemporanea dall'altro, come quelle in cui rispettivamente la vecchia e la nuova Italia avevano dato prova del loro vigore progressivo. Può servire di esempio Giuseppe Guerzoni, uomo di lettere e politico, che con Garibaldi aveva partecipato a tutte le campagne militari del Risorgimento, dal 1859 in poi. Nel 1874 diventa professore di letteratura italiana nell'università di Palermo e ivi si propone di tenere un corso triennale sulla moderna letteratura italiana, dal Parini al Manzoni e al Leopardi. Non perde tempo e pubblica l'anno stesso il suo corso sul Parini, intitolandolo *Il terzo rinascimento*. Questo titolo già importava che il Rinascimento comunemente noto fosse il secondo. Infatti, trasferito all'università di

Padova nel 1876, il Guerzoni pubblicò nel 1878 un saggio intitolato *Il primo rinascimento,* sostenendo la seguente tesi:

«la civiltà è rinata nel cuore del medio evo e giunse alla maturità e compitezza nel Trecento; continuò a svolgersi e perfezionarsi in alcune parti e consumarsi in altre nel Cinquecento, finché avanti la chiusa del secolo si consunse e disparve».

Questa tesi della precipitosa decadenza italiana nella seconda metà del Cinquecento era condivisa allora dalla maggioranza e, come abbiamo visto, ha avuto lunga fortuna in seguito, fino all'età nostra. L'Italia appena risorta dopo più di due secoli, volgendosi indietro, non poteva guardare al Rinascimento senza avvertire e deplorare, in quell'apparente splendore, l'ombra dell'imminente declino. Piuttosto che compiacersi dello splendore, come potevano fare, a distanza, gli studiosi stranieri, come facevano i turisti, ci si chiedeva in Italia il perché del declino. La ricerca storica si tramutava impazientemente in un processo. È qui il caso di ricordare che già nel 1866, dopo i gravi insuccessi militari di quell'anno, era venuta meno in Italia l'euforia suscitata dagli eventi del 1859-60, era subentrato il timore di un voltafaccia della fortuna, era stata avviata un'inchiesta su errori e colpe che spiegassero quegli insuccessi. Di lì a poco, nel 1870, l'imprevisto e irreparabile crollo del secondo impero napoleonico aveva provocato anche in Italia, come in tutta Europa, l'ansia di scoprire e capire i motivi nascosti, profondi, del disastro. La *Schuldfrage* investiva la società stessa, la cultura e letteratura della Francia, l'anarchica licenza dei costumi e degli scritti. Di contro, la vittoria tedesca appariva non soltanto dovuta a superiorità politica e militare, a Bismarck e a Moltke, ma anche agli insegnanti delle scuole, a una cultura sana, concorde, virile. Dalla Francia, in quel giro d'anni, prima e dopo il 1870, era venuta e si era diffusa in Italia la moda del cosiddetto verismo e naturalismo, ossia di una letteratura che, con scandalo di molti, mirava a rappresentare la realtà tutta, bella e brutta, piuttosto brutta che bella, senza veli. Ovvio era in Italia il richiamo alla licenza morale prevalsa nella letteratura del Rinascimento, prima che la Controriforma imponesse il suo controllo sulla stampa. L'intervento repressivo della Chiesa, rimasto in vigore e tuttora operante, benché in ambito più stretto, era stato sempre deplorato dalla cultura liberale del Risorgimento. L'Inquisizione, il Santo Ufficio, l'Indice dei libri proibiti rappresentavano quell'Italia servile, bigotta, inerte, che era succeduta all'Italia rinascimentale. Ma la deplorazione riguardava la soppressione della libertà di pensiero, non della licenza morale. Su questo punto la cultura liberale

del Risorgimento non aveva motivo di insistere, perché già ai primi del secolo, sotto il primo Napoleone, e sempre più in seguito, era venuta meno la moda della letteratura libertina, tipica del tardo Settecento. Ora, nel tardo Ottocento, la questione morale tornava a porsi, non più ai margini, ma al centro della letteratura. Con essa anche, per chi facesse storia del passato, la questione della licenza, e addirittura della scandalosa oscenità, nella letteratura del Rinascimento. Nel suo saggio sul primo Rinascimento il Guerzoni protestava contro innominati storici e critici, «che a render perfetto un rinascimento e ben scolpita una civiltà, stimano necessario il chiaroscuro d'un po' di Suburra e il rilievo di qualche Venere stradaiuola». Chi così scriveva, nel 1878, era un professore improvvisato, poco più che quarantenne, esperto dell'età sua più che di quelle passate. Sbaglieremmo aspettandoci da lui maggiore comprensione e tolleranza della licenza morale propria del Rinascimento, di un po' di classica Suburra e di una qualche prostituta d'ogni tempo. Più tollerante era, anche perché buon conoscitore dei testi, l'autentico professore Carducci, sempre vissuto nella scuola. Ma anche la tolleranza del Carducci, poeta, non romanziere, era guardinga e limitata su questo punto. Onde lo scandalo provocato dal giovane D'Annunzio, rappresentante di una generazione nuova, cresciuta al di là di quelle che avevano prodotto il Risorgimento, e contro quelle. La frattura appare netta negli anni Ottanta, quando anche la scuola italiana si rinnova, esclude le questioni generali e vane, si dispone a leggere tradotta un'opera come quella del Voigt, fornisce con i suoi giovani maestri, Sabbadini e Novati, un proprio importante contributo agli studi sull'umanesimo. Ma per chi, come noi oggi, guarda a quella frattura di lontano, con facile imparzialità, le ragioni dell'una e dell'altra parte, dell'una e dell'altra generazione, appaiono egualmente degne di considerazione storica. Il fatto che diverse siano, inevitabilmente, le ragioni nostre, è irrilevante. *Multa renascentur.* La questione morale che impedì alla cultura del Risorgimento di accettare come propria l'eredità del Rinascimento, e che la indusse a preferire altre età, prima e dopo, altri rinascimenti, fu anche e anzi tutto questione religiosa, di una classe dirigente che perseguiva una politica contraria a quella della Chiesa di Roma e conseguentemente contraria alla disciplina e fede religiosa della maggioranza. Il nuovo Stato cercava di mantenere la sua indipendenza, ma di fatto, sul piano del costume e del diritto, nella realtà della vita, non poteva sfuggire al paragone con la Chiesa. Non poteva opporre al catechismo e a una tradizione secolare un proprio codi-

ce, un proprio cerimoniale, ma neppure poteva correre il rischio di apparire, nonché di essere, tollerante del malcostume e dell'anarchia. Questa preoccupazione si aggravò negli anni Settanta, dopo la Comune, quando anche in Italia il nuovo Stato avvertì la minaccia di una rivoluzione sociale. Di qui la tendenza, nel presente e di riflesso nella interpretazione del passato, ad assumere quella difesa della moralità tradizionale, che già era stata e tuttavia era esercitata dalla Chiesa. Era, e ancora è in Italia, uno Stato vicario della Chiesa.

L'idea di Rinascimento nella cultura idealistica italiana tra Ottocento e Novecento

di *Fulvio Tessitore*

Forse è bene spendere due parole per specificare il significato del tema che devo trattare. Esso, infatti, può ricevere almeno due forme diverse di svolgimento. Può essere un'indagine sugli apporti che la cultura idealistica italiana ha recato, tra Otto e Novecento, alla conoscenza del Rinascimento. E può essere un'indagine di storia della cultura sul ruolo che l'idea di Rinascimento ha giocato nell'idealismo e nella costruzione del modello idealistico della storia d'Italia nella storia d'Europa.

Per competenza e per curiosità intellettuale il mio interesse è, in questa occasione, attratto dal secondo significato del tema che mi è stato chiesto e ho accettato di svolgere. Pur se, come è ovvio, non può mancare, in un discorso di storia della storiografia o, meglio ancora, di storia della cultura, il riferimento, pur parziale, alle acquisizioni che le indagini compiute nell'ambito del movimento idealistico italiano hanno apportato alla conoscenza del grande periodo storico, convenzionalmente indicato come avvio della modernità.

I.

Cedendo al gusto (non incoraggiabile) della schematizzazione, si può partire domandandosi che cosa avesse innanzi Bertrando Spaventa quando, nella Torino di metà secolo dov'era esule dalla Napoli borbonica, si accinse alla lettura del Rinascimento, o, com'egli lo chiamava, del «Risorgimento».

Da un canto Cesare Balbo, nel *Sommario* del 1844 [1], sosteneva che le opere di Vanini, Bruno e Campanella «restano a dimostrare che

[1] C. BALBO, *Della storia d'Italia dalle origini fino ai nostri tempi. Sommario*, a cura di G. TALAMO, Milano 1962, pp. 401-402.

fu mediocre la filosofia spirituale italiana a quei tempi; se pur mediocri si vogliono concedere le filosofie ingegnose, acute, ardite, ed anche in parte progressive, ma mal logiche, mal compiute, non consistenti in sé, non tetragone, non combinanti le proprie parti, e retrograde anzi in molte parti; le filosofie insomma che progrediscono andando allato ma non calcando la via della verità». Né granché diverso era il giudizio complessivo sulla cultura italiana del secolo XVI.

Di fronte al neo-guelfo e cattolico liberale piemontese, il democratico Giuseppe Ferrari, scrivendo *La mente di Vico* nel 1837, scorgeva il secolo come un «enigma».

«Il secolo decimosesto è una sorgente inesauribile di simpatia e di disgusto per ogni italiano, è un'epoca di bizzarie e di contraddizioni, è uno strano miscuglio di noncuranza e riflessione, di Paganesimo e di Cattolicesimo, di ispirazione e di pedanteria, di lusso e di barbarie: una folla di artisti si preme, si confonde con una folla di pedanti; vi sono degli uomini di genio che si abbandonano ai sogni onesti di una idealizzazione divina e pugnalano i loro nemici; poeti ispirati frammisti ad accademie di sofisti, a dotti che non scrivono se non in latino». «Lo spettacolo della turba splendida di poeti, di artisti, di principi, di cardinali, di scrittori, di idioti, di assassini, che tumultua e si agita nel Cinquecento, rassomiglia ad una di quelle feste create dalla frenesia religiosa d'un popolo barbaro, da cui si ignora se tutti usciranno vivi» [2].

Né con l'uno, né con l'altro concordava Bertrando Spaventa. Dopo il '48, svanita l'illusione neo-guelfa, il problema che tornava prepotente, anzi più prepotente che mai, era quello della definizione dell'identità nazionale rintracciando ciò che ne aveva ostacolato e ne ostacolava ancora lo sviluppo pacifico e l'affermazione vittoriosa. E nacque da questa esigenza, a mio giudizio, l'idea spaventiana del circolo della filosofia italiana con la filosofia europea, da costruire partendo dal punto (la filosofia del Rinascimento) da cui mosse il compasso per descrivere la circonferenza.

Non a caso, già nel 1850, Spaventa cercava il «concetto della filosofia italiana nella sua relazione con la nuova scienza della società» [3] e insisterei molto su questa «scienza della società». Due anni dopo, nei *Frammenti di studi sulla filosofia italiana del sec.*

[2] G. FERRARI, *La mente di Vico,* Milano 1837, p. 3 e tutto il cap. I, pp. 3-36.

[3] La citazione è tratta dall'avviso della traduzione (poi non pubblicata) dell'opera di L. VON STEIN, *Der Socialismus und Communismus des heutigen Frankreichs,* ora edito in B. SPAVENTA, *Scritti inediti e rari (1840-1880),* a cura di D. D'ORSI, Padova 1966, p. 29.

XVI (1852), ricollegava la «rivoluzione politica» della riaffermata e reintegrata idea di nazionalità alla «rivoluzione intellettuale» senza di cui la prima, «affidata alla sola forza materiale o all'aiuto degli stranieri non sarebbe stata duratura». Ma per realizzare il presupposto della rivoluzione intellettuale bisognava andare lì dove lo sviluppo della nazionalità italiana s'era spezzato, quando, dei due elementi costitutivi della nazionalità (quello naturale – rappresentato da razza, clima, lingua, tradizioni – e quello storico – rappresentato dalla coscienza libera del popolo), il secondo era stato soffocato e quasi distrutto:

«Sono ormai più di tre secoli – scriveva Spaventa – che, mentre le altre nazioni si emancipavano da una lunga e dura tutela, ed inauguravano realmente il regno dello spirito e della verità, il regno della ragione e della libertà, una forza prepotente ed ingiusta, inesorabile come l'antico destino, ci arrestò nel cammino della civiltà, ci divise dalle nazioni sorelle, estinse i germi e gli elementi della vita nuova, perseguitò ed uccise i nostri filosofi, corruppe i nostri artisti, disperse i nostri riformatori, indebolì i nostri Stati, guastò la moralità del cuore, violò il libero sentimento religioso, e pose in luogo della scienza l'ignoranza, in luogo dell'amore l'odio, dell'unione la discordia, in luogo della libertà la cieca obbedienza, in luogo della virtù la ipocrisia, in luogo della legge l'arbitrio umano, in luogo dello spirito la materia, in luogo della vita la morte» [4].

Orbene, quando ragione e libertà sono state riconquistate dall'idealismo hegeliano, ultima meta della filosofia moderna, e si tratta di tradurre nella realtà («la scienza della società») la conquista della filosofia, da qui si deve partire per tornare lì, da dove s'avviò a tracciare la linea pur andata altrove per le deviazioni imposte dall'oppressione. Bisogna «dimostrare che la filosofia moderna da Cartesio a Hegel non è che la continuazione della filosofia italiana del secolo decimosesto», come dicono gli stessi *Frammenti* [5] e chiudere il circolo, riprendendo il tracciato della linea, così riportando in Italia, con le nuove acquisizioni, ciò che dall'Italia era uscito. Sta qui il Rinascimento di Bertrando Spaventa, che, dunque, è un momento o meglio il momento determinante dello spezzato sviluppo italiano da ricostituire; un aspetto, o meglio

[4] *I Frammenti di studii sulla filosofia italiana dal sec. XVI* furono pubblicati nel «Monitore bibliografico» (Torino) del 1852, nn. 32-33, pp. 48-54 e mai più ristampati. Lo stesso Spaventa ne cita un ampio brano nella Prefazione ai *Principi di filosofia* (Napoli , 1867), n.ed. a cura di G. GENTILE (1911), in *Opere*, Firenze 1972, III, p. 24.

[5] È un brano dei citati *Frammenti*, per cui cfr. G. GENTILE, *B. Spaventa*, (Firenze 1920), ora in *Opere*, cit., p. 57.

l'aspetto più fulgido, del modello di storia d'Italia che Spaventa costruisce, non a caso non lontano da quando analogo impegno occupava, su fronti non simili, Pasquale Villari nell'*Introduzione alla storia d'Italia* del 1849 (ripresa nel '61 nel saggio su *L'Italia, la civiltà latina e la civiltà germanica*) [6] e Marco Tabarrini negli scritti pubblicati a partire dal 1847 nell' «Archivio storico italiano» [7].

Si può dire che nel decennio 1850-1860 o giù di lì, Spaventa non faccia altro, quando scriveva di Bruno e Campanella, con un occhio a Rosmini, «Kant italiano», e uno a Gioberti, «Hegel italiano»; quando cercava il «principio della riforma religiosa, politica e filosofica del sec. XVI», seguendo lo Hegel delle lezioni di storia della filosofia; quando polemizza con la «Civiltà cattolica» sull'origine della sovranità e sul peso della teocrazia nelle idee politiche e teologiche dei Gesuiti del Cinque-Seicento; quando difendeva la libertà d'insegnamento in nome del rapporto tra religione e filosofia nel quale hegelianamente scorgeva il senso e significato dello Stato moderno, nato nella filosofia italiana del Cinquecento [8]. E, dunque, che cos'era il Rinascimento per Spaventa? Non è facile rispondere.

Certo il Rinascimento fu la filosofia di Bruno e di Campanella, con nello sfondo Telesio e Pomponazzi, Cusano e Pico e qualche altro. Certo, il Rinascimento fu «la ricerca del principio di ogni cosa non nell'*assoluta oggettività* materiale o ideale, ma nella *mente assoluta*» [9]. Da una parte «l'autonomia dello spirito come coscienza di se stesso e delle cose, come intelletto e senso, e dall'altra Dio, non come un vuoto nome, ma come infinito reale e vivente nel mondo» [10]. Nel che il «carattere» della filosofia italiana del Rinascimento risultava l'opposto, la «critica o negazione di quello del

[6] Il saggio del 1861 sopra citato fu ristampato nei *Saggi storici e critici*, Bologna 1890.

[7] Buona parte di questi studi furono raccolti da M. TABARRINI negli *Studi di critica storica*, Firenze 1876.

[8] Faccio riferimento a vari lavori di Spaventa, alcuni dei quali sono citati specificamente nelle note seguenti.

[9] B. SPAVENTA, *La filosofia italiana nelle sue relazioni con la filosofia europea*, a cura di G. GENTILE (1908), ora in *Opere*, cit., II, p. 480.

[10] B. SPAVENTA, *Caratteri e sviluppo della filosofia italiana dal sec. XVI sino al nostro tempo* (1860), in *Scritti filosofici*, a cura di G. GENTILE (1900) ora in *Opere*, cit., I, p. 315.

medio evo: della Scolastica» [11]. Certo, la filosofia del Rinascimento fu l'acquisto della «coscienza della propria autonomia» e cioè dell' «individualità dello Stato», che «accoglieva in sé il principio spirituale, l'elemento razionale, divino», secondo un nuovo concetto della «realtà» che Bruno aveva approntato e l'idealismo sviluppato [12]. E però, Bruno è il precursore di Cartesio e di Spinoza, è «lo Spinoza italiano» (purché questo sia rettamente interpretato) [13], giacché è il primo che, contrastando la Scolastica, vede che «l'assoluto, il necessario, il giusto, il ragionevole è di sua natura non già astratto, ma concreto, e però contiene come momento relativo, l'accidentale, il finito, senza cessare d'essere assoluto» [14]. Campanella è, ben più di Bruno, precursore di Cartesio, giacché nel «cognoscere est esse» e nel «notitia sui est esse suum» c'è già l'identità originaria di soggetto e oggetto, che è il proprio della filosofia moderna, insieme con un precorrimento di Locke, dal momento che se ha in comune con Cartesio il principio, questo in Campanella non è pensiero ma senso [15].

Certo, il Rinascimento fu anche la Riforma religiosa del protestantesimo che aveva guadagnato l'individualità dello Stato portatore in sé dell'elemento divino, e fu anche la Riforma cattolica dei Gesuiti del secolo XVI che avevano affermato il contratto sociale, la sovranità inalienabile nel popolo, la delegazione del potere al principe, la monarchia non ereditaria ed altrettanti princìpi della politica moderna. Però, «l'elemento divino nello Stato», secondo il «nuovo concetto del divino» «apparecchiato dalla filosofia di Bruno» [16], serve a precisare il vero senso del principio cavouriano

[11] B. SPAVENTA, *La filosofia italiana,* cit., p. 481.

[12] B. SPAVENTA, *Del principio della riforma religiosa, politica e filosofica nel sec. XVI* (1854-55), poi in *Saggi di critica filosofica, politica e religiosa,* Napoli 1867, pp. 308, 307.

[13] B. SPAVENTA, *La filosofia italiana,* cit., p. 515 e ss.

[14] B. SPAVENTA, *Principi della filosofia pratica di G. Bruno* (1851), in *Saggi di critica,* cit., p. 156.

[15] Le citazioni sono tratte dalle pagine su Campanella risalenti al 1854-55, che ora si leggono nei cit. *Saggi di critica,* pp. 27 (e cfr., p. 50 e ss.), 63, 86, 73 e ss. Precisamente si tratta della recensione alle opere di Campanella precedute da una introduzione di A. D'Ancona e degli *Studi su T. Campanella: teoria della cognizione.*

[16] B. SPAVENTA, *La dottrina della conoscenza di G. Bruno* (1865), in *Saggi di critica,* cit., p. 254.

di «libera Chiesa in libero Stato», così come non riusciva, per difetto di filosofia hegeliana, allo stesso statista che lo aveva enunciato. Quanto poi alle dottrine dei Gesuiti del secolo XVI traviate dai Gesuiti del secolo XIX, esse «sono i veri germi della dottrina di Rousseau e della rivoluzione francese» e «se Mariana fosse vissuto nella fine del secolo passato... sarebbe egli stato il giudice più inesorabile di Luigi XVI, il presidente nato del tribunale rivoluzionario», come Spaventa dice non temendo il paradosso e le ire della «Civiltà cattolica» [17].

In sostanza il Rinascimento di Spaventa rischia di restare senza il Rinascimento, proiettato com'è innanzi, sempre più innanzi con la sua forza di anticipazione del Settecento, dell'Ottocento o che so io. Tanto che, dominato dall'interesse per la filosofia e per la storia filosofica, una storia categoriale della filosofia, Spaventa quasi smarrisce lo stesso originario interesse etico-politico del suo Rinascimento, che, infatti, non si slarga a discorso sulla cultura del secolo, sulla storia come comprensione dei processi reali del sapere e non ha la curiosità di un De Sanctis o di un Villari e neppur quella del più vicino Fiorentino per il problema della decadenza del secolo intrecciata al contrasto, ambiguo quanto vitale, di raffinatezza culturale e debolezza morale. Se «la cosa principale non è tanto di sapere che cosa ha pensato questo o quel filosofo e come egli abbia risoluto le questioni più essenziali della filosofia, quanto il conoscere i sistemi come momenti della esplicazione del pensiero filosofico nella storia», il Rinascimento «è il tempo di una nuova creazione dello spirito» [18], che segna l'affermazione categoriale del rapporto tra religione e filosofia, quale Hegel avrebbe chiarito e il neo-idealismo italiano avrebbe realizzato, non a caso abbattendo il potere temporale e internando nello Stato, principio etico dell'ingresso di Dio nel mondo, la Chiesa e cioè l'elemento divino della ragione.

I grandi saggi di Bertrando Spaventa, nei quali non a torto Giovanni Gentile ha scorto l'atto di nascita della storiografia filosofica

[17] B. SPAVENTA, *La politica dei Gesuiti nel sec. XVI e nel sec. XIX,* a cura di G. GENTILE (1911), ora in *Opere,* cit., II, p. 760 e si veda anche l'ultimo articolo della stessa polemica, già pubblicato nel «Cimento» del 1856 e poi col titolo *Concetto e metodo della dottrina tomistica del diritto,* in *Da Socrate a Hegel,* a cura di G. GENTILE (1905), ora in *Opere,* cit., II, pp. 59-69.

[18] B. SPAVENTA, *Del principio della riforma,* cit., in *Saggi di critica,* cit., p. 271.

in Italia [19], delineano, quindi, in nome dell'andamento categoriale del pensiero, la categoria del Rinascimento e non già la civiltà del Rinascimento, il Rinascimento come idea, non il Rinascimento come epoca culturale, come periodo storico.

II.

Più o meno negli stessi anni, precisamente tra il 1858 e il 1859, riprendendo embrionali accenni delle lezioni napoletane degli anni Quaranta, anche Francesco De Sanctis, studiando Ariosto e la poesia cavalleresca in un corso delle lezioni zurighesi, trattava del Rinascimento come «ciclo» contrapposto dialetticamente al medio evo. Il «ciclo» indica una fase in sé conclusa della storia (letteraria, nel caso di De Sanctis zurighese) cui un'altra segue, incarnata in un'altra grande individualità poetica, che la fa da eponimo, apportando nuove forme e nuovi contenuti, dialetticamente opposti alla fase precedente, come un nuovo positivo (il Rinascimento) di contro a un vecchio positivo (il Medio evo) divenuto ormai negativo per aver svolto il compito suo [20]. Schema che, sostanzialmente, si ritrova, ma con diversa motivazione ed opposta intenzione teorica, nel primo libretto di storiografia rinascimentale dell'ancora giobertiano Francesco Fiorentino. Il quale, ne *Il panteismo di Giordano Bruno* del 1861, vedeva la storia del pensiero articolata intorno al contrasto (che attende la sintesi risolutrice) della concezione teistico-platonica o «filosofia della creazione» con la concezione immanentistica o «filosofia dell'identità», alla quale va ascritto Bruno con Spinoza, Fichte, Schelling e Hegel contro Cusano, Malebranche, Vico e Gioberti protagonisti dell'altra [21].

Più tardi – convinto della fecondità storiografica della hegeliana storia della filosofia [22] grazie al rigore logico delle interpretazioni

[19] Cfr. G. GENTILE, *B. Spaventa*, Firenze 1920, p. 67.

[20] Cfr. F. DE SANCTIS, *Lezioni zurighesi sulla poesia cavalleresca*, in *Opere*, dirette da C. Muscetta, VII, a cura di N. BORSELLINO, Torino 1965, pp. 26, 30 e cfr. l'Introduzione di N. BORSELLINO, p. XXXV.

[21] F. FIORENTINO, *Il panteismo di G. Bruno*, Napoli 1861, pp. 142-143 e capp. III-VI, pp. 53-113.

[22] Mi riferisco alla *Prolusione* del 1862 al corso di storia della filosofia tenuto a Bolo-

spaventiane, cui tuttavia molto aggiungeva di proprio cavandolo altrove – Fiorentino tornò al Rinascimento. La concezione tutta hegeliana e spaventiana della storia della filosofia come ricerca «della connessione vicendevole dei sistemi, e del modo del loro generarsi, senza ricorrere a cagioni accidentali ed estrinseche» [23], giacché «la storia non va a sbalzi» [24], né si spiega «con amminnicoli o con cause esteriori» [25]; ogni generazione svolge il suo ruolo [26] e ogni epoca, «ultima nella serie del tempo», non può «essere veramente compresa se non ... considerata come risultato di tutte le precedenti» [27]; questa concezione, ragionata in molti scritti e difesa con aspre polemiche su molti fronti [28] se conservava l'ispirazione metodologica dei grandi saggi spaventiani, sapeva distinguersene nell'impianto tematico delle ricerche, non senza introdurre qualche novità significativa anche nei criteri metodici assunti a guida delle laboriose indagini. Ciò si vede proprio nella prima maggiore fatica rinascimentale del Fiorentino, il libro su *Pomponazzi* del 1868, che si apre invocando la storia la quale «non si arricchisce se non con... pazienti ed ingrate fatiche di particolari minuti, e trascurati dai raccoglitori in grande», per chiudersi rifiutando la qualità di cultore di studi filosofici a chi non sappia procedere seguendo «la storia particolareggiata, precisa e seria delle singole scuole» [29].

D'altra parte, pur riprendendo un'idea di Spaventa sul nesso Vico-Kant [30] (a sua volta rinnovato retaggio di quella linea della filosofia

gna, pubblicata a Bologna nel 1863.

[23] F. FIORENTINO, *Pietro Pomponazzi. Studi storici su la Scuola Bolognese e Padovana del sec. XVI*, Firenze 1868, p. 483. D'ora in poi si cita con *PP*.

[24] F. FIORENTINO, *PP*, p. 147.

[25] F. FIORENTINO, *PP*, p. 153.

[26] Cfr. F. FIORENTINO, *PP*, p. 503.

[27] F. FIORENTINO, *PP*, p. 483.

[28] Si vedano del Fiorentino, *Scritti varii di letteratura, filosofia e critica*, Napoli 1876 e *La filosofia contemporanea in Italia*, Napoli 1876.

[29] Cfr. F. FIORENTINO, *PP*, pp. 6 e 505.

[30] Mi riferisco alle *Lettere sulla Scienza Nuova di Vico* del Fiorentino e a note pagine di B. Spaventa su Vico sia delle lezioni napoletane del 1861-62 sia del posteriore *Paolottismo, positivismo, razionalismo* del 1868. Ho cercato di chiarire il senso di quella che chiamo la tradizione cuochiana napoletana in vari scritti che ora sono raccolti nel volume *Da Cuoco a De Sanctis*, Napoli 1988 e in altre pagine dedicate a

napoletana primo-ottocentesca che, altrove, ho chiamato la tradizione cuochiana), Fiorentino vi aggiungeva, nel nome della scoperta vichiana della filologia rapportata alla criticità kantiana dei limiti della ragione [31], l'idea che nella storia «vecchio» e «nuovo» sono destinati a convivere [32] sicché non è lecito allo storico l'uso d'un troppo affilato bisturi che separi «ciò che è vivo» da «ciò che è morto». E di ciò, proprio il *Pomponazzi* fornisce esempio e documento importante, quando assume a canone interpretativo il riconoscimento minuto delle contraddizioni e ambiguità del grande mantovano [33].

«Io per me – scrive il Fiorentino – riconosco le incertezze, le lotte interne, e le difficoltà in cui si aggira il Pomponazzi, ma non so risolvermi a negargli la sincerità delle sue convinzioni, ed il coraggio di propugnarle. Noi moderni sogliamo misurare gli antichi alla nostra stregua, e ciò che pare contrastare con le nostre consuetudini riputiamo assolutamente impossibile. Nel trapasso da un'epoca in un'altra le condizioni sono assai diverse né lo spirito umano procede a balzi, ma cammina a gradi; perciò la ragione nello affrancarsi dalla fede, non se n'è discostata di un tratto, ma vi è rimasta quasi in vicinanza per un qualche spazio di tempo, finché non siasi risoluta a spiccare il volo affidandosi alle proprie penne» [34].

D'altronde che cosa fu il Rinascimento per Fiorentino? Fu un'età di trapasso, da un lato collegata alla Scolastica e dall'altro con la filosofia moderna. A intenderla non bastano Bruno e Campanella, cui Spaventa dedicava quasi esclusiva attenzione, perché al contrario l'interesse si rivolge a un Pomponazzi e ad un Telesio (ai quali Spaventa si accontentava di dedicare poche righe) [35] e alla folla di piccoli e grandi che intorno a loro e dopo di loro ne discussero, proseguirono o criticarono idee e problemi. Questi problemi sono quelli che segnano la nota dominante del Rinascimento: come si congiunga nell'uomo intelletto e materia e quale sia il rapporto dell'uomo con Dio.

Orbene, l'indagine su Pomponazzi e la controversia dell'intelletto

De Sanctis non comprese nel citato volume.

[31] Cfr. F. FIORENTINO, *Scritti varii*, cit., p. 171 e ss.

[32] Cfr. *ibidem*, p. 164.

[33] Cfr. F. FIORENTINO, *PP*, pp. 311 e 310 ed anche *B. Telesio ossia studi storici su l'idea di natura nel Risorgimento italiano*, I, Firenze 1872, p. 100.

[34] F. FIORENTINO, *PP*, p. 56.

[35] Mi riferisco alle lezioni napoletane del 1861-62 pubblicate da Gentile col titolo *La filosofia italiana nelle sue relazioni con la filosofia europea*, già citato.

possibile, mentre affida al Rinascimento il ruolo di giuntura polemica tra la scolastica e il mondo moderno, grazie alla riduzione dell'opposizione tra mondo dell'al di là e mondo del di qua, si concretizza nell'ampio studio della scuola padovana e bolognese, dei seguaci e critici di Pomponazzi da Achillini e Nifo, Porzio e Zabarella a Cremonini e Cesalpino, nonché Telesio e Campanella. Né Pomponazzi è presentato come un precursore di questo o quello, ma quale il critico emancipatore della ragione dall'antico vassallaggio alla fede [36]. Più tardi, l'ampliamento dell'indagine allo sperimentalismo naturalistico rinascimentale dà luogo allo studio dell'Accademia cosentina, che consente di recuperare al naturalismo la criticità filologica dell'umanesimo, e all'ampia ricerca sui seguaci, critici e continuatori di Telesio, da Persio a Patrizi, da Bruno e Campanella a Della Porta, Vanini, Di Capua e Cornelio, fino a concludersi con Galilei, Bacone e Cartesio. E anche qui, se ritorna, a tratti, il gusto spaventiano dei precorrimenti nel ruolo assegnato a Telesio di «abbozzo del Galilei» [37] e d'iniziatore del moto che Kant concluse [38] ovvero a Campanella d'anticipatore di Cartesio e sostenitore d'una idea di tempo prossima a quella kantiana [39], la centralità riconosciuta a Bruno e alla concezione bruniana dell'infinito [40] ripropone la ricerca non di anticipazioni, ma la definizione del ruolo del Rinascimento come epoca storica rispetto a ciò che precedette e a ciò che seguì. In altri termini, Fiorentino come non crede nella lineare prosecuzione del Medioevo nel Rinascimento, pur indicando quanto già nel primo prepari il secondo, così non vede nella filosofia moderna lo sviluppo puro e semplice del Rinascimento [41], pur nel riconoscimento di ciò che Bruno e Campanella fecero perché i due già indicati problemi della cultura rinascimentale (rapporto tra intelletto e materia nell'uomo e rapporto tra mondo e Dio) si congiungessero nella grande domanda, in che consiste la modernità, sull'identità tra pensiero ed essere [42].

[36] Cfr. F. FIORENTINO, *PP*, pp. 70, 311, 460.

[37] F. FIORENTINO, *Telesio*, cit., I, pp. 111-112.

[38] *Ibidem*, p. 235.

[39] Cfr. *ibidem*, II, pp. 149-150, 200.

[40] Cfr. *ibidem*, II, pp. 108-109.

[41] Cfr. *ibidem*, II, pp. 299-300 e si veda L. MALUSA, *La storiografia filosofica italiana nella seconda metà dell'Ottocento*, Milano 1977, I, p. 163.

[42] Cfr. F. FIORENTINO, *PP*, pp. 475-477 e *Telesio*, cit., II, pp. 299-300.

In tal modo, più che tornare sul circolo (mai rinnegato) della filosofia italiana con la filosofia europea, Fiorentino si preoccupava di definire il ritmo di sviluppo del pensiero nelle sue manifestazioni epocali, ch'era sempre un atto di fedeltà alla corrispondenza hegeliana dell'*ordo rerum* all'*ordo idearum* in nome dell'evoluzione categoriale più che storica delle idee, però senza smarrire l'interesse per la più articolata serie delle succedentisi scene della civiltà. E ciò si vede, per esempio, in quelle pagine dove il confronto tra Rinascimento e Riforma determinano l'idea complessiva della rinascita, raccogliendosi intorno al difficile convivere di politica, religione e filosofia.

Centrato il pensiero rinascimentale nei convergenti problemi della congiunzione nell'uomo di intelletto e materia e del mondo con Dio, il Rinascimento diventa un grande capitolo della lotta tra trascendenza e immanenza, nel quale si realizza il progressivo affrancamento del pensiero da ogni autorità sovrastante [43]. Perciò parte integrante di esso è la rivendicazione dell'autonomia del soggetto e delle sue manifestazioni sociali, a iniziare dallo Stato. Preceduto dalla dissoluzione interna alla Scolastica e dalla questione degli universali, il Rinascimento trovò, specialmente nella prevalenza umanistica del commento greco di Aristotele sul commento arabo, l'intravvedimento dell'intrinsecazione del divino nel mondo. Del che, già preparato dal nominalismo medievale, è manifestazione anche l'impegno di Occam e di Marsilio per il nuovo concetto dello Stato, dove egualmente «il divino mutava albergo, e dal tempio si trasferiva nel foro» [44]. In tal modo si affermava che «lo spirito umano è consentaneo con se stesso in tutte le sue manifestazioni, e perciò l'arte, la religione e la costituzione dello Stato rispondono pure alla concezione della scienza». «L'arte rinnovata, la Riforma religiosa, la costituzione dei nuovi Stati si riscontrano, poco su poco giù, con la filosofia della rinascenza» [45]. La quale è una grande «trasformazione» che vide l'Italia protagonista. Di conseguenza non bisogna ritenere il Rinascimento solo arte e filosofia, ma anche politica e religione. D'altra parte, la riscoperta dell'antico, trionfante nell'arte, non fu soltanto paganesimo ma anche rivendicazione dell'originaria purezza della fede,

[43] Cfr. F. FIORENTINO, *PP*, pp. 474, 476, 484 e *passim*.

[44] F. FIORENTINO, *PP*, p. 151.

[45] F. FIORENTINO, *PP*, p. 144.

in nome d'una rivendicata autonomia della ragione umana. Dunque, nella rinascenza c'è posto per Savonarola [46] accanto a Pomponazzi e Machiavelli, i quali ultimi concordano nel concetto di religione, che per l'uno è strumento di virtù, per l'altro è strumento di regno [47]. Ciò apre il confronto tra Rinascenza italiana e Riforma tedesca, assomigliate nel concetto di rinnovamento.

Mentre l'Italia, intesa alla politica e alla filosofia, badava a riabilitare la ragione, la Germania, agitata dalla fede, tendeva a rinvigorire il sentimento religioso [48], anche qui in nome dell'affrancamento della coscienza che si consegue, nonostante la dottrina del servo arbitrio, perché «il fato» della predestinazione per via di fede è «interno» e dunque libero, se «la libertà... è schiavitù» solo se «è esterna» [49]. Tutto ciò implica la prevalenza e insieme la debolezza della Rinascita rispetto alla Riforma. Poggiate entrambe sull'autorità di un libro, la Bibbia l'una, Aristotele l'altra, proprio questo segna che «la nostra Rinascenza... entra innanzi per ardimento, per novità per ragionevolezza alla Riforma tedesca; e se noi non seguimmo il movimento luterano, fu perché l'avevamo sorpassato» [50]. Di qui il fallimento di Savonarola e la corruzione dei costumi accompagnata alla raffinatezza ardimentosa delle idee. «Però la Riforma si vantaggiava in questo, che mentre la Germania si era emancipata dalla servitù dei papi, l'Italia con tutti i suoi filosofemi vi era rimasta invischiata» [51]. Il che deriva dalla diversità tra religione e filosofia. La prima può avere (ed ebbe) con la Riforma «più pubblicità, più propugnatori, più efficacia... che non le oscure meditazioni dei nostri filosofi, i quali chiusi nel proprio scrittoio svelavano con lodevole pazienza, ed in mezzo a non lievi pericoli, le contraddizioni del domma signoreggiante, avvezzando la ragione a più alti ardimenti» [52]. Il che non significa che l'opera loro (come riconobbe il Ranke, citato con consenso dal Fiorentino) fosse meno importante e dissolutrice dell'autoritarismo papale. Ma

[46] Cfr. F. FIORENTINO, *PP*, p. 153.

[47] Cfr. F. FIORENTINO, *PP*, pp. 470-471.

[48] F. FIORENTINO, *PP*, p. 152.

[49] F. FIORENTINO, *PP*, p. 465.

[50] F. FIORENTINO, *PP*, p. 153.

[51] F. FIORENTINO, *PP*, p. 154.

[52] F. FIORENTINO, *PP*, p. 461.

ciò alla lunga, come è per ciò che è opera di «pochi ingegni» e non di popolo, non durò [53]. E Fiorentino può concludere. «La differenza del nostro Rinascimento e della Riforma tedesca si riassume dunque in questo, che la Germania, popolo vergine e meditativo, pigliò sul serio la religione, e l'incarnò nel costume; doveché l'Italia, tra per le tradizioni gentilesche, nuovamente ravvivate dall'arte e per l'esempio della corruzione dei papi, ed anche per l'indole del suo ingegno, se ne impacciò assai meno, ed attese più a scoprire le magagne delle credenze, ed a sottometterle al criterio della scienza, che a rinsanguarsene, ed a tradurle nel costume» [54]. Perciò decadde moralmente e politicamente, nonostante, o forse proprio, per l'acutezza della sua riflessione sul senso nuovo della politica.

Come si vede l'impianto teorico di Fiorentino (che sapeva utilizzare Spaventa e Settembrini insieme con Zeller e Voigt, Ranke e Burckhardt) [55] , non rinnegava l'idea spaventiana del circolo ma sostanzialmente se ne staccava. Quando, infatti, la richiamò, nelle dediche a B. Spaventa e ad Angelo Camillo De Meis poste in capo ai due volumi del *Telesio* (1872-1874), l'accenno serviva a rivendicare un hegelismo teorico più che un hegelismo metodologico. Tant'è che ai suoi critici Fiorentino chiedeva non già che lo accusassero di ciò che per lui non era accusa, a condizione che non si ignorasse che le lezioni hegeliane di storia della filosofia poco e male sapevano di Rinascenza o «Risorgimento italiano». Egli avrebbe voluto che gli dicessero «cotesto documento l'hai interpretato male per questa o quest'altra ragione; quell'altro testo, che faceva contro di te, l'hai tralasciato, e quindi non hai reso il concetto dell'Autore nella sua interezza» [56]. Già qui, dunque, per virtù d'un abito storiografico assunto ancor prima delle suggestioni derivanti dalla desta attenzione per le novità teoretiche del positivismo (mai condiviso e sempre contestato) e del neo-kantismo, Fiorentino è sulla via che gli farà sostenere che «per intendere il pensiero filosofico d'un autore, fa mestieri raccogliere tutt'i dati storici da cui muove, e riprodurre il processo con cui se li è assi-

[53] Cfr. F. FIORENTINO, *PP*, pp. 154-155.

[54] F. FIORENTINO, *PP*, p. 473.

[55] Le citazioni di questi autori sono frequenti in entrambe le maggiori monografie di Fiorentino, come sa chi le ha lette direttamente.

[56] F. FIORENTINO, *Telesio*, cit., II, p. III.

milati. Senza le indicazioni di fatto, si corre pericolo di smarrirsi in congetture più o meno ingegnose, ma poco consistenti; e senza rifare la serie delle sue deduzioni, si farà un'esposizione più o meno sincera, ma non già una storia» [57].

Fiorentino lo dice aprendo il capitolo su Cusano della sua ricerca suprema sulla filosofia rinascimentale, quel postumo e incompleto *Risorgimento filosofico nel Quattrocento* (1885), che, articolato non a caso in quattro capitoli, oltre quello su Cusano, dedicati ai concili quattrocenteschi, all'umanesimo nella filosofia, ai moralisti e alla venuta dei greci, completa il disegno del Rinascimento italiano (trattando il problema dell'immanenza del divino, prima tralasciato) di questo riconoscendo il carattere europeo, che sul tronco italiano innestò il pensiero tedesco [58]. Nello stesso spirito, qualche anno prima, nel 1882, Fiorentino aveva sostenuto, in una memoria su lo *Spaccio de la bestia trionfante,* che «Bruno non è stato ancora studiato in relazione alla coltura del suo tempo, segnatamente alla coltura napoletana, in mezzo a cui crebbe, e di cui portò sempre impresso lo stampo nella mente; eppure in questo modo soltanto è dato comprenderlo in tutta la pienezza de' particolari» [59]. Il che non era poco polemico verso i tanto elogiati saggi spaventiani. L'anno dopo, commentando nel 1883 il primo *Campanella* di Luigi Amabile, giungeva a riconoscere che «la storia, come si faceva prima, non ci soddisfa più, e quel cumulo di citazioni e di documenti, che a prima vista sembra inaridire il racconto, lo rende anzi più istruttivo, più svariato e più aggradevole» [60]. Lo diceva, è vero, ancora in polemica con Pasquale Villari [61], egli che da qualche anno era impegnato nell'edizione del Bruno latino voluta da Francesco De Sanctis [62]. Eppure non credo che possano trascurarsi, per intendere il disegno dell'idea di Rinascimento in Fiorentino come

[57] *Il Risorgimento filosofico nel Quattrocento,* a cura di V. IMBRIANI, Napoli 1885, p. 85.

[58] Cfr. *ibidem,* cap. I, p. 3.

[59] F. FIORENTINO, *Dialoghi morali di G. Bruno* (1882), ora in *Studi e ritratti sulla Rinascenza,* a cura di L. FIORENTINO, Bari 1911, p. 374.

[60] F. FIORENTINO, *Il Campanella di L. Amabile* (1883), in *Studi e ritratti,* cit., p. 390.

[61] *Ibidem,* p. 390. Non andrebbe mai dimenticata polemica tra Villari e Amabile a proposito degli studi campanelliani del medico e storico napoletano, degna di attenzione nel dibattito sulla storiografia positivistica italiana.

[62] Su ciò informa L. MALUSA, *La storiografia filosofica,* cit., pp. 209-210.

nell'idealismo italiano, le indagini di Pasquale Villari, il quale già nel 1859 aveva pubblicato il primo volume della *Storia di Gerolamo Savonarola,* accolto con sostanziale consenso da De Sanctis.

III.

Oltre a condividere l'impegno di «ripigliare i fatti ad uno ad uno, ne' loro più minuti particolari, confermare, rettificare, avvalorare, fare in somma che non entri più il minimo dubbio sulla loro verità..., perché i fatti sono il fondamento di tutt'i giudizi storici», De Sanctis nel frammento di recensione del *Savonarola,* riconosceva la serietà e l'ingegno di Villari nel «porre il problema», che «significa capire ciò che rimane a fare», giacché, nel caso del monaco ferrarese, «non si tratta più di sapere cosa ha fatto Savonarola», ma «cosa è Savonarola» [63]. Al che, appunto, aveva cercato di rispondere il grande storico napoletano e fiorentino. La risposta fu che Savonarola era uomo dell'età nuova, preludio e parte del Rinascimento. «Il Savonarola fu il primo a levare in alto, e spiegare agli occhi del mondo quella bandiera che, dopo il grande periodo degli umanisti, annunziava il sorgere degli uomini veramente originali del Rinascimento», dice Villari concludendo il suo libro [64]. Savonarola fu, aveva detto altrove [65] con pari decisione, «precursore, profeta e martire dei tempi nuovi», perché «fu uno dei primissimi a scuotere il vecchio giogo dell'autorità in filosofia» [66]. Venticinque anni dopo, ripubblicando l'opera, ribadiva, con ulteriore forza argomentativa, la vecchia tesi. «Solo a chi non lo conosce da vicino, il Savonarola apparisce come uno che voglia tornare al Medio Evo, sacrificar di nuovo la terra al cielo, la società civile all'ecclesiastica». «Circondato da eruditi, da filosofi, da poeti ed artisti, che erano tra i suoi più ardenti seguaci, egli non fu un nemico del Rinascimento italiano; ma vedeva, sentiva ciò che al Rinascimento mancava, ciò che ne apparecchiava la rovina». «Egli rimane perciò

[63] F. De Sanctis, *Opere,* VII, cit., p. 275.

[64] P. Villari, *La storia di G. Savonarola e de' suoi tempi,* Firenze 1898 (II ed., 2a impr.), II, p. 257. D'ora innanzi si cita con *Sav.*

[65] P. Villari, *Sav.,* I, p. 113.

[66] P. Villari, *Sav.,* I, p. 111.

nel Rinascimento italiano, di cui è parte essenziale» [67].

Dir questo vale impostare l'idea e l'immagine del Rinascimento in termini diversi da quelli spaventiani, in parte seguiti da Fiorentino. In primo luogo significa credere che il Rinascimento «non è ancora la civiltà moderna, n'è come il vestibolo» [68], ossia è – come, qualche decennio dopo, Villari dirà nel *Machiavelli,* andando assai vicino al senso rankiano dell'individualità di ciascuna epoca [69] – un «periodo di transizione, di trasformazione e di corruzione» [70], «che mal si può giudicare nella sua irrequieta mobilità, se non si esamina come conseguenza del passato, e preparazione necessaria dell'avvenire» [71], però con propria identità insuperabile. In esso, in quanto epoca di passaggio, «le passioni ed i caratteri di due età diverse si trovano fra loro come intrecciati» [72]. Di ciò dà prova Savonarola e quel che lo studio della sua complessa personalità (vicina e lontana da quella di Machiavelli) consente di osservare nella più generale valutazione della cultura rinascimentale. Questa ha, per Villari, alcuni centri problematici che fanno la caratteristica dell'epoca e sono il rapporto di convivenza difficile ma non di esclusione tra paganesimo rinato e cristianesimo; il confronto di Riforma e Cattolicesimo; la nascita degli Stati moderni; il binomio civiltà/decadenza.

Già nel *Savonarola,* la funzione di Marsilio Ficino e dell'accademia platonica viene scorta nell'aver intuito che l'avvio di una «nuova civiltà» (quella che rese l'Italia «iniziatrice del gran moto...; la grande scuola che dava civiltà al mondo» e «maestra a tutte le nazioni d'Europa») stava nell'esigenza di «conciliare in una sola filosofia il Cristianesimo e il Paganesimo» [73]. Il che realizzò pienamente l'arte, la quale, «innestando forme cristiane e pagane, acquistò una spontaneità e verginità nuova», così da restare «una

[67] P. VILLARI, *Sav.,* I, pp. XV-XVI, Prefazione alla II ed.

[68] P. VILLARI, *Sav.,* II, p. 257.

[69] Cfr. P. VILLARI, *Sav.,* I, p. 16.

[70] P. VILLARI, *Sav.,* II, p. 336.

[71] P. VILLARI, *Sav.,* I, p. 238.

[72] P. VILLARI, *Sav.,* I, p. 16.

[73] P. VILLARI., *Sav.,* I, pp. 70-71 e cfr. *Niccolò Machiavelli e i suoi tempi,* cit., I, p. 173 e ss. e spec. p. 185. D'ora in poi si cita con *Mac.*

gloria immortale del secolo e dell'Italia, la manifestazione più compiuta del Rinascimento, da cui riceve ed a cui comunica il proprio carattere» [74]. Ma dir questo implica anche che il Rinascimento non può essere letto senza considerare il ruolo della religione [75], vuoi che si tratti di emancipare da essa la filosofia (secondo l'impegno di Bruno e Campanella), vuoi che si tratti di riformarla (secondo l'impegno diverso e vicino di Savonarola e di Lutero). Se Savonarola non può paragonarsi agli eruditi e filosofi suoi contemporanei, perché, combattendo il paganesimo, prese «assai più sul serio il problema della vita», tentando di mettere «in armonia la ragione e la fede, la religione e la libertà», senza separare «la scienza dalla religione in cui credeva» [76]; ciò che Bruno chiamò «eroico furore, ridestò la scienza, promosse la Riforma, rianimò di nuova forza il cattolicesimo, ringiovanì la società, iniziò la cultura moderna» [77]. Ma ciò non fu senza travagli, dolori e sconfitte, come testimoniano congiuntamente, nella diversità delle diverse esperienze personali, il supplizio di Savonarola, il carcere di Machiavelli, il rogo di Bruno, la prigionia di Campanella [78].

Riconoscere il valore e peso del religioso non significa, tuttavia, «piagnonismo» morale e teorico (come apparve all'aspra polemica di Gentile) [79], quanto piuttosto riconoscere insieme la religiosità del Rinascimento e il suo lavoro per rompere le tenebre e aprire vie nuove rinnovando lo stesso sentimento religioso prossimo alleato del sano costume morale [80], ch'era quanto la Riforma realizzò salvando la Germania e l'Europa dalla decadenza. In altri termini ciò in cui Villari non crede è che l'Italia, grazie al Rinascimento, avesse sorpassato la Riforma che perciò non attecchì in Italia, dove già era fallita la riforma savonaroliana del cattolicesimo. Il che non fu cosa di poco momento. A giudizio di Villari la riforma religiosa

[74] P. VILLARI, *Mac.*, I, p. 27 e III, p. 377.

[75] Cfr. P. VILLARI, *Sav.*, I, p. 517.

[76] Cfr. P. VILLARI, *Sav.*, I, p. 113 e II, p. 260.

[77] P. VILLARI, *Sav.*, I, p. 115.

[78] Cfr. P. VILLARI, *Sav.*, I, pp. 100, 115, 342 e II, p. 260.

[79] Mi riferisco in particolare alle pagine del *Capponi e la cultura toscana* di G. GENTILE.

[80] Cfr. P. VILLARI, *Sav.*, II, pp. 254, 258, 259 e *Mac.*, III, p. 387.

e la costituzione degli Stati moderni e della nazionalità [81] sono due grandi avvenimenti, che sembrano non aver rapporto mentre, in realtà, partono dal concetto comune che l'individuo sia di sua natura impotente al bene e perciò muovono entrambi dal progetto di ricostituire il mondo morale che minaccia rovina. In fedeltà a questa esigenza Lutero avviò la riforma, che ebbe «benefico effetto anche sul cattolicesimo..., obbligandolo a correggersi», mentre Machiavelli avviò la ricostituzione dell'unità sociale attraverso lo Stato. Questo lavoro sembrò allora non potersi effettuare che con la «forza» e l'opera personale del sovrano/tiranno, quindi in opposizione al «pensiero religioso del secolo», che, in realtà, era alleato dello Stato moderno, giacché come questo rompeva l'universalità dell'idea imperiale, quello infrangeva l'universalità della Chiesa, ridotta a chiesa tra chiese. E, tuttavia, al primo avvio, «mentre la Riforma ridestava lo spirito religioso» in senso costruttivo, la politica appariva antireligiosa e pagana, rivolta all'individuo in questo mondo, distaccato dall'individuo nell'altro mondo, cui badava la «morale privata». Perciò, progresso lì, nel mondo della Riforma, e decadenza morale con connessa sconfitta politica qua, dove si determinò «la disarmonia interiore per la mancanza d'ogni equilibrio tra il vuoto del... cuore e l'attività febbrile della... mente». «I rottami del mondo medievale che l'uomo del Rinascimento aveva distrutto, e quelli dell'antichità che aveva disseppellito, cadevano intorno a lui e su di lui prima che egli avesse trovato il principio generatore del mondo nuovo, e potesse convertire in propria ed organica sostanza tutti gli avanzi del passato» [82].

Era la decadenza dell'Italia rinascimentale, che pur era stata la patria di Machiavelli e di Savonarola, colui che aprì la via dello spirito come Colombo aveva aperto le vie del mare [83]. Epperò, l'opera di questi eroi, quelli che De Sanctis chiamava i santi martiri del pensiero, non era passata invano. Infatti, «la corruzione italiana apparve... ai posteri assai più profonda, più grande che veramente non era, perché diffusa sopra tutto negli ordini superiori della società, fra gli uomini politici e i letterati, dei quali quasi esclusivamente si occupano le storie. Negli ordini inferiori la virtù e la

[81] Cfr. P. Villari, *Mac.*, II, pp. 278 e ss.

[82] P. Villari, *Mac.*, I, p. 237 e per es., I, pp. 3-15, 28.

[83] Cfr. P. Villari, *Sav.*, II, pp. 259 e ss.

morale avevano ancora salde e profonde radici... Questo apparisce ben chiaro nella letteratura popolare, nelle corrispondenze familiari, nella vita di non pochi oscuri personaggi. In una gran parte d'Italia il popolo era in fatti assai più colto e gentile che di là delle Alpi» [84]. È un' assai importante osservazione, che ha valore anche metodologico dove accenna al rifiuto di una storia attenta solo ai maggiori, che mi sembra sbagliato trascurare – come temo sia stato fatto troppe volte. Essa sottolinea la spostamento di tono e campo dell'idea di Rinascimento operato dal gusto e dalla metodologia storiografica di Villari, il quale, ormai, aveva portato il Rinascimento italiano fuori dell'impostazione categoriale per innestarlo in una visione storicamente e storiograficamente epocale. Il che si può discutere nei risultati conseguiti, non negare.

Ciò, tuttavia, non significa che le letture idealistiche non siano servite o che non siano un capitolo tra i più rilevanti della storia dell'idea di Rinascimento. Non è così. Non lo è non solo per quanto di formazione idealistica fermenta nell'originale positivismo di Villari. Non lo è anche e più perché tra Spaventa e Villari, tra il *Pomponazzi* (1868) e il *Telesio* (1872-74) di Fiorentino come tra il *Savonarola* (1859-60) e il *Machiavelli* (1877) di Villari, sta la *Storia della letteratura italiana* (1870-71) di Francesco De Sanctis, la maggior figura dell'idealismo italiano pensato in autonomia e tradotto in originale storicismo poco idealistico.

IV.

Con De Sanctis il discorso storiografico, anche quello sul Rinascimento, si complica perché si arricchisce come non mai prima e (bisogna dirlo) poche volte dopo. Pur se non sempre le ubertose pagine riescono a fondere compiutamente tutte le loro parti, è indiscutibile che con De Sanctis Medio Evo e Rinascimento, Quattrocento e Cinquecento si saldano in una visione che nulla trascura, né categorie né epoche storiche e cerca di fonderle in una ricostruzione lucida, profonda, geniale di autentica storia della cultura: storia di idee e storia sociale, storia del pensiero e storia del costume.

In limine ad alcuni accenni alle tesi desanctisiane, va sottolineata

[84] P. VILLARI, *Mac.*, III, pp. 375-376.

la proposta di periodizzazione che vien fuori da quel blocco compatto della *Storia* composto dai capitoli sul «Cinquecento», su «Machiavelli» e sulla «Nuova scienza». In essi, anticipando ben successive proposte storiografiche specie della cultura storica tedesca (penso per esempio, a Troeltsch e a Cassirer), il periodo che va dalla fine del Trecento alla metà del Settecento vien letto come un tutt'uno che «segna la fine de' tempi divini ed eroici e feudali, il rivelarsi di quell'età umana, così ammirabilmente descritta da Vico. Il Medio evo finiva; cominciava l'evo moderno» [85], come De Sanctis dice ricorrendo immaginificamente a immagini vichiane. Mettendo da banda l'idea di età di transizione o simili, l'essenza della modernità – la cui definitiva affermazione è affidata al Settecento riformatore e rivoluzionario – viene cercata nelle grandi fratture della nuova politica, della nuova scienza, della nuova letteratura (che in De Sanctis significa, sempre, storia e cultura). Ciò consente di afferrare, con unico sguardo, la collaborazione, nella specificità di ciascun motivo, tra filologia umanistica e naturalismo rinascimentale, tra crisi religiosa e rottura dell'universalismo politico, tra sperimentalismo scientifico e criticità storiografica. L'idea di circolo è radicalmente trasformata per non dire abbandonata quasi del tutto e la motivazione etico-politica, che spinse anche De Sanctis a studiare il momento in cui l'Italia avrebbe potuto essere quello che poi non fu, si modifica radicalmente. Non si perde, certo, la spinta ideologica del presente, specie quando «l'unità d'Italia non [è] più un tema rettorico», ma «uno scopo serio, a cui si drizza[no] le menti e le volontà» [86]. Però esso non si configura come un'antistorica proiezione sul passato alla ricerca di anticipazioni e precorrimenti. Ciò perché si recupera (ed è un motivo storicistico) il senso profondo dello sviluppo storico nella memoria critica del passato e la crisi del presente (il tempo proprio dello storico) si risolve – così risolvendo l'ambiguo convivere di rivoluzione e reazione che caratterizza l'Ottocento di De Sanctis [87] – nel nesso scienza-vita, che, non a caso, è il contrappunto strutturale delle pagine desanctisiane sul Rinascimento italiano nel Cinque-Seicento europeo.

[85] F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. Gallo (in *Opere*, cit., VIII-IX, Torino 1962), II, p. 837. Si cita con *SL*.

[86] F. De Sanctis, *SL*, II, p. 964 e cfr. pp. 972-975.

[87] Cfr. per es., F. De Sanctis, *SL*, II, pp. 951 ss., pp. 956 ss.

Anche per il De Sanctis l'avvio del Rinascimento è nella criticità della coscienza affinata dallo scavo filologico dell'umanesimo e dall'eleganza delle forme artistiche. È una fede «non più religiosa, ma scientifica», la quale cerca «la base non in un mondo sopra naturale e sopra umano, ma al di dentro stesso dell'uomo e della natura», come mostra Pomponazzi [88]. Però questa fede «era la scienza per la scienza, come l'arte per l'arte» [89] la quale non incontra la v i t a. Invaghitasi di forme e rotto l' «uomo intero» che il Medio evo aveva conosciuto «robustissimo di sentimenti e di immaginazioni», «parte di un tutto vivente della vita» di questo tutto, a sua volta «concepito non come violenza dal di fuori, ma come prodotto della coscienza» [90], la Rinascita smarrì scopo e contenuto, e divenne «il riposo voluttuoso di una borghesia stanca di lotte e ritirata deliziosamente nella vita privata, fra ozi e piaceri eleganti» [91]. La scienza si staccò dalla vita e divenne foriera di decadenza. Il «movimento... non uscito da lotte intellettuali e novità di credenza, come fu in altri popoli, ma da profonda indifferenza religiosa, politica, morale, accompagnata con la diffusione della cultura, il progresso delle forze intellettive e lo sviluppo del senso artistico» [92], provocò decadenza e corruttela morale. La stessa borghesia che lo aveva prodotto, «spensierata e oziosa, era sotto forme così linde vera plebe, mossa da istinti grossolani e superficiali...: il che era segno manifesto di non lontana decadenza» [93]. Di ciò è testimonianza il fallimento di Savonarola e il fallimento di Machiavelli. Lutero, spaventato dalla corruttela italiana, «proclamò la Riforma e regalò al mondo una teologia purgata ed emendata». Ma egli, eretico per il Papa fu, come Savonarola, un «barbaro» per la borghesia italiana. In Italia, «paese coltissimo», una «riforma religiosa non era più possibile». «L'Italia aveva già

[88] F. DE SANCTIS, *SL*, I, p. 483.

[89] F. DE SANCTIS, *SL*, II, p. 587. Vanno ricordate in proposito le pagine, ora condividibili ora no, ma sempre interessanti, di D. CANTIMORI, *De Sanctis e il Rinascimento* (1953) e *Sulla storia del concetto di Rinascimento* (1932), ora in *Storici e storia*, Torino 1971, pp. 578 ss. e pp. 413 ss., spec. pp. 454-461.

[90] Cfr. F. DE SANCTIS, *La scienza e la vita* (1872), in *Opere*, XIV, Torino 1972, p. 329 (d'ora in poi si cita *SeV*) e SL, II, p. 960.

[91] F. DE SANCTIS, *SL*, I, p. 463.

[92] F. DE SANCTIS, *SL*, I, p. 457.

[93] F. DE SANCTIS, *SL*, I, p. 471.

valicata l'età teologica, e non credeva più che alla scienza». «Il suo Lutero fu Niccolò Machiavelli». Certo, «la scienza dell'uomo non quale può e deve essere, ma qual è; dell'uomo non solo come individuo, ma come essere collettivo, classe, popolo, società, umanità» [94], è la grandezza di Machiavelli, perché è segno di progresso l'età dell'uomo succeduta all'età divina ed eroica dei miti e delle credenze. Però questa scienza, priva di contenuto morale e religioso, perdeva il «limite» della vita, chiudendo il singolo nella solitudine del particulare contro il collettivo. E fu il fallimento di Machiavelli e il trionfo di Guicciardini. In Italia non si produsse, come nella «vita anglo-alemanna» [95], un organismo politico e sociale in grado di congiungere forma e contenuto nella sostanza etica della comunità. In Italia i pensieri rimasero pensieri e i fatti rimasero fatti. «La scienza si chiamava Machiavelli, Campanella, Sarpi; e la vita fu Cesare Borgia, Leone X e Filippo II» [96]. Al contrario, dove la disgiunzione non si creò, perché la scienza poggiava sullo «spirito religioso e morale delle classi colte» e «seppe mettere dalla sua gli interessi e le ambizioni» [97], i programmi di rinnovamento riuscirono e furono fecondi. Però, attenzione. Per De Sanctis, che – come si è visto – ha collegato il Rinascimento ai processi sociali alla ricerca di idee che siano cose, forze e tendenze incarnate nelle cose, quanto egli ha osservato e compreso, con profondo senso storico, non si chiude in unilateralità di visione.

Il Rinascimento è più che mai età di crisi (usando la parola nel senso etimologico), del resto in coerenza con la visione globale dell'epoca storica quale affermazione del moderno, cui sopra ho accennato. Se sganciata dal tessuto connettivo del sociale e radicata nel contrasto di classi colte cosmopolitiche, le quali lasciavano di fronte a sé folle plebee cenciose e superstiziose, la scienza fu il materialismo dissimulato in teoria e ammesso nel fatto (così che materialisti furono Leone X e Lorenzo il Magnifico con tutto il suo platonismo) [98], ciò non toglie che questa scienza fosse la negazione più drastica del Medio evo e l'affermazione più

[94] F. De Sanctis, *SL*, I, pp. 486-487.

[95] F. De Sanctis, *SeV*, p. 329.

[96] F. *De Sanctis, SeV*, pp. 320 e 321.

[97] F. De Sanctis, *SL*, II, pp. 741, 743.

[98] F. De Sanctis, *SL*, I, p. 483.

chiara dei nuovi tempi. Così anche De Sanctis si sofferma, in pagine importanti, su Bruno e Campanella, su Sarpi e Vanini, su Machiavelli e Galileo e ciò gli consente di problematicizzare il quadro della decadenza italiana accanto alla raffinatezza culturale. La scienza dell'uomo di Machiavelli e di Galileo significa la ricostituzione della coscienza, dal momento che coscienza non significa per De Sanctis l'interiorità morale separata dal comportamento sociale nella comunità etica. La ricostituzione della coscienza nazionale è l'opera dell' «opposizione» dei nuovi eroi del pensiero e della scienza, cui è affidato il processo di riscatto dalla decadenza, la dialettica ricomposizione della scienza e della vita, secondo un movimento doppiamente dialettico, perché è non solo opposizione esterna – il positivo contro il negativo –, ma anche opposizione interna al positivo, che ha bisogno di conquistare il senso del «limite» ovverosia uno scopo che tolga dal vago la libertà (anche la libertà della coscienza critica della scienza) e la determini dandole un indirizzo, che la faccia attiva e penetrata negli organismi istituzionali e sociali [99]. È l'opposizione non affidata unicamente ai filosofi, santi martiri del pensiero moderno, ma anche a storici e scienziati. Perciò Machiavelli e Bruno, Campanella e Vanini, Sarpi e Galilei «non erano esseri solitari, erano il risultato dei tempi nuovi, gli astri maggiori intorno a cui si muovevano schiere di uomini liberi, animati dallo stesso spirito» (ed è l'anticipazione d'una tesi del *Machiavelli* di Villari, che ho richiamata). «Cosa volevano?» si domanda De Sanctis e risponde: «Cercare l'essere dietro il parere, come dicea Machiavelli, cercare lo spirito attraverso le forme, come dicea la Riforma; cercare il reale e il positivo e non nei libri, ma nello studio diretto delle cose, come dicea Galileo, e come diceano Bruno e Campanella, cercare l'uno attraverso il molteplice, cercare il divino nella natura» [100]. Ciò equivale a legare la ricostituzione della coscienza non soltanto all'energia del pensiero libero e autonomo, ma al complesso delle forme pratiche della vita e riparare alla decadenza, provocata dall'ipocrisia dell'intellettualismo scientifico e dalla rozzezza del materialismo volgare. «Chi avesse allora guardato l'Italia con occhio plebeo potea dirla una terra felice. Rivoluzioni e guerre avevano abbandonato le sue contrade, piena pace, tranquilli gli spiriti, in riposo i cervelli». E però, «l'Europa camminava senza di lei e fuori di lei

[99] Cfr. F. De Sanctis, *Sev*, pp. 321, 333.

[100] F. De Sanctis, *SL*, II, p. 797.

tra guerre e rivoluzioni, nelle quali si elaborava e si accelerava la nuova civiltà» [101]. Per De Sanctis questo era necessario, perché ciò che fermentava nel cervello solitario di Bruno e Campanella venisse tradotto nel «gran teatro» della vita, «stimolato dalla passione e affinato dalla lotta, pronto all'applicazione», così come accadeva in Europa, dove «dalle guerre di Alemagna usciva la libertà di coscienza; dalle rivoluzioni inglesi usciva la libertà politica, dalle guerre civili di Francia uscivano la potente unità politica francese e il secolo d'oro» [102]. Vuol questo dire che non c'è spazio, in questo processo secolare, per l'Italia «felice» che creava l'Arcadia? [103] Nella decadenza italiana non c'era solo il lascito dei filosofi, che Spaventa leggeva come precursori di Cartesio e di Spinoza. Per De Sanctis c'era anche la scienza di Galilei, il quale è, per lo storico, al centro di due polarità, una in lui convergente e un'altra da lui emergente: Machiavelli-Lutero e Cartesio-Lutero. La prima significa la traduzione dell'emancipazione luterana dell'uomo dalla corruttela d'una religione pervertita nel naturalismo svezzato dal sovrumano, in nome della scienza dell'uomo come essere sociale e perciò indirizzato alla costruzione dello Stato-sostanza. Ed era il programma di Machiavelli che preparava la scienza di Galilei [104]. La seconda indica la costruzione della coscienza sul terreno dell'individuo che stabilisce «il mondo metafisico su di un fatto, 'io penso', che corrisponde al disegno di Galileo di stabilire il mondo naturale sui fatti». Il mondo usciva dalle astrazioni degli universali ed entrava in uno studio serio dell'uomo e della natura, nello studio del reale, ch'era la via modesta e concludente per la quale «si era messo Galileo» [105]. Ponendo da canto, pur senza negarne il significato, le teodicee ipotetiche e provvisorie (tra le quali De Sanctis comprende le idee innate e i vortici di Cartesio, la visione di Dio di Malebranche, l'unica sostanza di Spinoza, l'armonia prestabilita di Leibniz), l'impulso andava verso la storia naturale dell'intelletto umano, cioè verso la scienza dell'uomo. E allora da Galilei partiva sia l'applicazione cartesiana del metodo dell'osservazione e dell'e-

[101] F. De Sanctis, *SL*, II, pp. 806-807.

[102] F. De Sanctis, *SL*, II, p. 807.

[103] F. De Sanctis, *SL*, p. 811.

[104] F. De Sanctis, *SL*, pp. 565, 567.

[105] F. De Sanctis, *SL*, cfr. pp. 809 e 807.

sperienza alla metafisica, sia lo spirito di investigazione, di osservazione, di critica che riscattava le timidezze dell'erudizione ed era in Italia la nascita del dubbio che il metodo di Cartesio aveva provocato nell'Europa delle grandi rivoluzioni civili, intellettuali, politiche. Perciò De Sanctis può dire che Muratori «è assai vicino a Galileo» [106], così come gli è vicino Vico. Antico e moderno, erede del Rinascimento senz'essere attardato, il Vico di De Sanctis è il filosofo della storia come critica dell'umanità e idea vivente; colui che, insieme con Galilei [107], faceva «pratica» la scienza e la faceva scendere «in mezzo al popolo» [108]. Qui il processo di formazione della modernità, in che consiste il Rinascimento, poteva arrestarsi per dar luogo al nuovo processo, quale De Sanctis lo vedeva a partire dalla rivoluzione. Perché, «che cos'era la rivoluzione? Era il r i n n o v a m e n t o che si scioglieva da ogni involucro classico e teologico e acquistava coscienza di sé; si sentiva tempo moderno. Era il libero pensiero, che si ribellava alla teologia. Era la natura che si ribellava alla forza occulta e cercava nei fatti la sua base». «Era una nuova classe, la borghesia, che cercava il suo posto nella società, sulle rovine del clero e dell'aristocrazia». «La borghesia... era il medio ceto, avvocati, critici, architetti, letterati, artisti, scienziati, professioni prevalenti già di cultura, che non si contentavano più di rappresentanze nominali, e volevano il loro posto nella società». Certo, essi, parlando per tutti, lavoravano per sé. «Però, non dobbiamo dimenticare che da lì uscì l'emancipazione del pensiero umano. Esso cancellò l'intolleranza religiosa, la credulità scientifica e la servilità politica» [109]. Che era il programma del Rinascimento.

Qui e solo qui – dove lo storico sembra anche saper scorgere la rinascita in pieno Settecento del platonismo rinascimentale quale reazione alla metafisica della nuova scienza – il percorso della Rinascenza si chiude per De Sanctis, che non ha bisogno di ripigliare il capo e ricongiungerlo circolarmente al punto di partenza, perché la circolazione europea delle idee è il valore che egli ha assegnato al Rinascimento italiano legato all'Europa nel positivo e nel nega-

[106] F. De Sanctis, *SL*, p. 813.

[107] Cfr. De Sanctis, *SL*, pp. 820, 822, 831, 834, 955, 972.

[108] F. De Sanctis, *SL*, p. 835.

[109] F. De Sanctis, *SL*, p. 838.

tivo, in un intreccio nel quale i precorrimenti, pur registrati con orgoglio, non danno più il senso del discorso, che mira ad altro.

V.

Con De Sanctis credo che si chiuda una fase della storia dell'idea di Rinascimento nella cultura idealistica italiana, o, forse meglio, nella cultura italiana dell'età idealistica. Si tratta della fase, forse, la più interessante, almeno per l'ottica prescelta per questo discorso. Dopo De Sanctis, nulla è più come prima, anche quando impostazioni, interpretazioni, metodi e teorie vengono ripetute.

Quando De Sanctis, concludendo la *Storia della letteratura italiana* dichiara, quasi a rivendicare l'unicità del suo lavoro, che «la paziente e modesta monografia prende il posto delle sintesi filosofiche e letterarie» e specifica che ormai «i sistemi sono sospetti, le leggi sono accolte con diffidenza, i principî più inconcussi sono messi nel crogiuolo, niente si ammette più, che non esca da una serie di fatti accertati» [110]; egli non fa che prendere atto lucidamente d'una situazione che anche la grande cultura idealistica aveva contribuito a determinare, alleata, almeno in questo, con la cultura positivistica. Della storiografia erudita e della storiografia filologica, di cui aveva dato prova non solo Villari ma pur Fiorentino, sono ormai cultori anche gli ultimi allievi di Bertrando Spaventa. Basta ricordare Felice Tocco [111].

Giunto, attraverso il lavoro minuto di scavo documentario e di informazione bibliografica affidato a una miriade di scritti [112], alla consapevolezza della necessità di fondere ricerca filosofica e storia della cultura, perché solo così si può rendere conto delle posizioni varie che compongono l'età rinascimentale e della complessità di ogni figura, grande o piccola, di quella età, com'è, per esempio, il caso di Bruno, Tocco trasformava l'idea spaventiana e fiorentiniana dello studio genetico dei sistemi filosofici. Egli, che

[110] F. DE SANCTIS, *SL*, p. 973.

[111] Si veda E. GARIN, *F. Tocco alla scuola di B. Spaventa* (1955), ora in *La cultura italiana tra Otto e Novecento,* Bari 1962, pp. 67-76.

[112] Di essi informa bene L. MALUSA, *La storiografia filosofica,* cit. spec. pp. 329-399.

già recensendo il *Pomponazzi* del suo maestro Fiorentino [113] aveva sostenuto che «allo storico, che voglia e sappia essere esatto, corre l'obbligo non di nascondere o attenuare» le «interne contraddizioni» del pensatore studiato, «ma ricercare in che modo siano nate e come e perché rimasero in tutto o in parte occulte al filosofo che vi cadeva dentro»; quando verificava la sua idea in relazione alla prosecuzione delle opere latine di Bruno lasciata interrotta da Fiorentino, utilizzava lo studio genetico per specificare «le fasi» di sviluppo di un pensiero al fine di determinare l'unitarietà attraverso la molteplicità degli elementi che definiscono la condizione psicologica oltre che la situazione storico-culturale di un pensatore. Così, inserito Bruno nel contesto articolato della religiosità rinascimentale, e convinto che la «grandezza e novità» di lui sta nel primeggiare dell' «interesse scientifico... sul metafisico..., talché di lui si può ben dire, che se è più metafisico di Galilei, è anche più scienziato del Bacone» [114], Tocco da ciò ricavava conclusioni più generali che aiutano a cogliere la novità della sua posizione, nella ripresa di motivi e suggerimenti di Spaventa e di Fiorentino. «Non è punto vero – scriveva – che i migliori e più geniali filosofi son quelli tutti d'un pezzo, che fin dalle prime opere mostrano di aver saputo costruire un solido edificio sistematico... Tutto questo si potrà dire dell'Hegel, poniamo..., ma non si dirà del suo grande predecessore, dello Schelling... Siffatta irrequietezza è anche il tratto caratteristico del Bruno, il quale per molti e molti aspetti rassomiglia al filosofo tedesco, che da lui intitola un famoso dialogo».

«Il valore di un filosofo non si misura soltanto dalla compattezza e dalla coerenza della sua filosofia, ma dall'efficacia che esercita sui successori suoi, e l'efficacia cresce in ragione della copia delle idee, sieno anche disparate e cozzanti tra loro. Quanto influsso abbia il Bruno esercitato sulla filosofia moderna non è discutibile» [115].

D'altra parte, anche in chi come Giovanni Gentile, il quale, fustigando Villari e Tocco d'anti-hegelismo e di filologismo, riprendeva puntigliosamente il programma di Spaventa e la tesi della circolazione della filosofia italiana rinascimentale nella filosofia europea;

[113] Cfr. F. Tocco, Rec. di F. Fiorentino, *PP*, in «Rivista contemporanea», CVI, 1869, p. 256.

[114] F. Tocco, *Giordano Bruno*, Firenze 1886, p. 78.

[115] F. Tocco, *Le opere latine di G. Bruno esposte e confrontate con le italiane*, Firenze 1889, pp. 413, 414.

anche in Gentile questi ritorni non erano riproduzioni pure e semplici dell'antico e non soltanto per la diversa e maggior forza dello studioso. Se ne accorse subito Benedetto Croce, quando, recensendo nel 1899 il *Rosmini e Gioberti* gentiliano, osservava come il positivo e polemico ricollegarsi del libro alla tradizione spaventiana in una cultura nella quale le tradizioni non si continuano ma si spezzano, comportasse novità di gran momento.

Il libro di Gentile, diceva Croce, riallaccia la tradizione di B. Spaventa e del modo di considerare e studiare i filosofi italiani del Rinascimento e del Risorgimento, da Bruno a Gioberti. Però, mentre «Spaventa, profondato nell'indagine degli elementi *vitali* e *permanenti* del pensiero dei filosofi da lui studiati, non dava attenzione al *resto,* ossia alla forza storica, e, come a lui pareva, accidentale dell'opera loro», Gentile su quel «resto» si soffermava partecipe. E il r e s t o significa, oltre che studio psicologico delle polemiche e passioni dei filosofi, «la ricostruzione storica delle condizioni sociali e ideologiche d'Italia» [116]. La lucidissima osservazione consente di rilevare come con Gentile non sia più possibile esporre l'idea del Rinascimento senza indagare attentamente gli apporti specifici che le singole interpretazioni gentiliane hanno apportato alla conoscenza di problemi particolari, figure singole e quadro d'insieme. Ciò non solo e non tanto per rimarcare l'abusata e banale ipotesi dell'opposizione tra Gentile storico e Gentile filosofo, o, nel nostro quadro, tra il carattere gentiliano del Rinascimento e gli studi filologici del Gentile editore di Bruno e Campanella. Piuttosto perché mutati sono gli interessi e la situazione culturale. Ciò non significa che l'idea di Rinascimento non serva anche in Gentile a costruire un modello della storia d'Italia che ha pesato e pesa ancora oggi sui nostri dibattiti (e lo dico al positivo, non al negativo, quale che sia la valutazione complessiva che voglia darsi e che io do dell'idealismo in Italia). Però sarebbe riduttivo o poco corretto storiograficamente indicare le linee di questo modello, mettendo in parentesi le indagini gentiliane su Leonardo, Telesio, Bruno, Campanella, Galilei. Voglio dire che, dopo De Sanctis e con Gentile, non è più possibile tenere disgiunto storia della cultura e storia della storiografia filosofica,

116 B. CROCE, Recensione a G. GENTILE, *Rosmini e Gioberti,* in «Rassegna critica di letteratura italiana», IV, 1899, pp. 79-93. Ripubblicata, con qualche variante, in *Pagine sparse,* Napoli 1943, I, pp. 30, 33, 34.

pure a proposito del Rinascimento. Il che, però, a volerlo fare, trasformerebbe il taglio di questo intervento. Il quale, a proposito di Gentile non cederà al gusto di contrappuntare il bel saggio su *Il concetto dell'uomo nel Rinascimento* (1916) – che è una documentata indagine sul tema della *dignitas homini* dal Manetti a Campanella e Cremonini – rispetto all'altro del 1920 su *Il carattere del Rinascimento,* alcuni paragrafi del quale sono dichiarate parti del sistema filosofico gentiliano. Infatti, anche dinanzi a queste pagine, più che mai il problema dello storico è quello di tenere insieme storia della cultura e storia della filosofia. E questo in Gentile, che avvertiva l'esigenza dell'unità, non sempre avviene, anche perché l'una e l'altra esigenza sono in lui dominate dal circolo di filosofia e storia della filosofia, che non confluiscono nella storiografia vera e propria (o almeno in quella che a me par tale). Mi limito perciò a ricordare le tesi di fondo del complesso saggio del 1920, in vero non disgiungibili dall'interpretazione che l'altro del 1916 – per non ricordare che questi – dà dell'idea rinascimentale di individualità [117].

Umanesimo e Rinascimento sono la negazione del Medioevo perché sono l'affermazione dello spirito nella «libera manifestazione delle sue energie e la immanente comprensione della realtà». Dunque furono «la prima negazione del trascendente e insieme la prima affermazione della realtà dell'uomo». Ciò, però, non significa paganesimo, perché «l'umanesimo effettivamente riprende, come può, il problema cristiano, che la filosofia medievale aveva piuttosto soppresso che risoluto». Si tratta dell'ardita tesi di Gentile secondo cui l'originaria ispirazione cristiana della realtà come spirito fu tradita dal naturalismo greco, cioè gli schemi della logica platonico-aristotelica costruita su una trama ideale data, prefissata e quindi trascendente entro i quali la filosofia medievale tradusse lo spiritualismo cristiano. Gli sforzi ambigui del tomismo non bastarono a vincere il naturalismo, che è così nell'averroismo (divenuta la filosofia degli spiriti forti al calare del secolo XIII) come nel «volontarismo misticheggiante di Duns Scoto», che «mette capo al nominalismo e al termismo di Occam», a sua volta «pretto naturalismo materialistico», «come ogni negazione del valore dell'universale». Insomma, «si dica naturalismo o astratto teismo,

[117] I due saggi si leggono in *Il pensiero italiano del Rinascimento,* Firenze 1955^3 rispettivamente alle pp. 47-113 e 15-46.

l'intuizione fondamentale è sempre quella: la negazione dello spirito nella sua realtà attuale e concreta, che si realizza nell'atto stesso dell'uomo che afferma o nega, e in generale nell'uomo e nella sua effettuale individualità». Cavando da ciò tutte le conseguenze logiche e ritenendo, quindi, incompatibile la Riforma, per via del servo arbitrio, all'Umanesimo e al Rinascimento, questo è per Gentile, con Bruno e con Campanella, ciò che dà «l'abbrivio alla moderna filosofia europea» conclusa dall'idealismo [118].

Queste tesi, discutibili perché assai degne di discussione accurata e non pregiudicata in partenza, mostrano come l'attenzione per il «resto» rifiutato da Spaventa non trovi fusione con i concetti a livello d'indagine storiografica sul Rinascimento (come per tutti gli altri momenti e movimenti culturali), ma la rinvenga più in alto e più in generale, nel modello gentiliano di storia e di filosofia. Questo d'altronde non è solo il caso di Gentile e neppur soltanto delle prosecuzioni fedeli di Gentile interprete del Rinascimento, come fece Giuseppe Saitta [119]. Questo è anche il problema di chi, pur nell'autonomia rivendicata e conseguita, mai ha rinnegato gli insegnamenti di Gentile e penso ai casi diversi di Delio Cantimori e di Eugenio Garin [120].

La difficile convivenza si riscontra anche (ed è assai significativo per esser egli uno storico non della filosofia) in Federico Chabod, che meditò Gentile ma più risentì di Croce. Per lui il Rinascimento è dominato dal «bisogno di veder chiaro nel formarsi dello 'spirito moderno'» e per soddisfare questo bisogno si può correre il rischio di sacrificare il concrescere di vita e pensiero, politica e commercio, diritto e arte, insomma di mettere in parentesi il «resto» spaventiano [121]. Il fatto è, a mio credere, che il neo-idealismo, nonostante tutti i contributi assai importanti dati alla nostra cultura storica, non sviluppò effettivamente e fino in fondo i suggerimenti di De Sanctis, che, ponendo al centro l'idea dell' «ideal-

[118] Cfr. E. GARIN, *Giovanni Gentile interprete del Rinascimento,* in «Giornale critico della filosofia italiana», XXVI, 3 S: I, 1947, nn. 1-2, pp. 117-136.

[119] Mi riferisco principalmente a *Il pensiero italiano nell'Umanesimo e nel Rinascimento,* Firenze 1960^2.

[120] Per Garin rinvio alla *Bibliografia degli scritti (1929-1979),* Roma-Bari 1979. Per Cantimori ai lavori a lui dedicati da Miccoli e Ciliberto.

[121] Cfr. F. CHABOD, *Studi di storia del Rinascimento* (1950), ora in *Scritti sul Rinascimento,* Torino 1981, pp. 158-159 e 173-174.

reale» – cioè la traduzione teoretica del nesso scienza/vita – seppe non perdere nelle categorie storiche il senso storiografico del «positivo», altra cosa dal positivismo, che De Sanctis capiva senza condividerlo. Lo dimostra, oltre che la sua storiografia, la sua preoccupazione per gli studi filologici dei quali sentiva il bisogno e l'urgenza. Né prosecuzione compiuta di De Sanctis si ebbe in Croce e nella sua storiografia etico-politica. Basti ricordare la *Storia dell'età barocca*, che pur è uno dei più tesi tra i maggiori lavori storici del grande filosofo napoletano. Qui l'essenza del Rinascimento (come della Riforma e della Controriforma) viene rintracciata nel concetto che sta sotto il termine storico e contingente ed è – in rapporto dialettico con l'essenza della Riforma – la lotta e l'armonizzazione delle due forze (l'individuo e l'universale, la terra e il cielo, l'uomo e Dio) che fanno la vita dell'umanità e la sua storia [122]. Né diversa è la valutazione del successivo e collegato saggio del 1939 su *La crisi italiana del Cinquecento e il legame del Rinascimento col Risorgimento*, che è, forse, il più desanctisiano di Croce in tema di Rinascimento. In esso, infatti, la polemica contro il causalismo storiografico, si accompagna all'indagine della decadenza italiana vista come interruzione del processo di affermazione del principio di razionalità portatore della riforma religiosa e morale, in nome dell'autonomia della coscienza individuale e quindi dell'etica dall'utile. Processo che Croce desanctisianamente vede come quello della restaurazione della coscienza morale la cui periodizzazione si avvicina al blocco desanctisiano Quattro-Settecento come quello che segna, anche per Croce, «l'età eroica e virile» del Rinascimento [123], cui segue l'età razionale degli uomini liberi, anche qui nel nome di Vico e del riformismo settecentesco [124]. Eppure anche qui la preoccupazione categoriale prevale su quella storico-epocale, giacché l'interesse batte sull'idea della decadenza della quale non può darsi che «uso empirico e cauto», dal momento che «la storia ha per unico oggetto di narrare e far intendere le opere che l'umanità crea..., il positivo e non il negativo, quello che si fa e non quello che si disfà, quello che si costruisce e non le accumulate rovine». Cosa che neppure Vico intese a pieno, perché non completò lo «svolgimento storico... come ritorno perpetuo dello spirito» con il «concetto»

[122] Cfr. B. CROCE, *Storia dell'età barocca*, Bari 1953³, pp. 6-7 e *passim*, pp. 3-19.

[123] B. CROCE, *Poeti e scrittori del pieno e tardo Rinascimento*, I, Bari 1945, p. 7.

[124] Cfr. *ibidem*, pp. 13, 15-16.

del «progresso» e cioè «dell'unicità del corso storico» verso il meglio [125]. In tal modo anche il razionalismo rinascimentale serve perché è un momento del riconoscimento della filosofia dello spirito. Proprio come in Gentile.

Tutto ciò, e altro ancora, è, a mio giudizio, il risultato di una concezione dello storicismo certo svolta con consenguenzialità più rigorosa di De Sanctis e però non nella direzione dello storicismo critico bensì in quella dell'idealismo e dello storicismo assoluto, i quali, dominati dall'idea hegeliana della filosofia come scienza dell'essere, non possono che concludere nella dissoluzione della storiografia. Esito, sia chiaro, non solo dello storicismo idealistico ma anche e più dell'heideggerismo (per far solo un altro esempio) come di ogni posizione che non abbia proseguito il lavoro diltheyano di dissoluzione della metafisica, intorno al ripensamento della rivoluzione kantiana dell'idea di filosofia intesa come antropologia, discorso sull'esistere e non sull'essere, domanda sul senso e significato delle cose. Ma quest'è un discorso complesso, articolato, difficile che sarebbe un fuor d'opera svolgere qui. Dove è necessario avvertire che esso va condotto con mano leggera, capacità di distinzione e sensibilità per le irrisolte e perfino ambigue tensioni da non schiacciare, brutalmente, sotto l'accusa di contraddizione ritenuta un peccato mortale contro il pensiero, mentr'è, assai spesso, prova d'intelligenza critica e non di piatta cretineria, della quale danno esempio tanti monumenti di stupidità storiografica che ci tocca guardare in questi nostri anni, i quali meritano d'essere posti sotto l'incombere d'una serissima domanda avanzata dall'ironia manzoniana. Una domanda della quale anche altra volta ho invocato la rimeditazione:

«Se ci fu un'epoca in cui le speculazioni metafisiche siano state portatrici di avvenimenti, e di che avvenimenti! è questa, della quale siamo, dirò, al mezzo? o al principio?».

[125] *Ibidem*, pp. 9, 11, 13.

«Wir haben Künstler und keine eigentliche Kunst». Gottfried Semper und die Neurenaissance

von *Monika Steinhauser*

I.

Es gibt von Gottfried Semper kein Konterfei im Renaissance-Kostüm. Vielmehr zeigen seine Bildnisse den zeitgenössischen Architekten im bürgerlichen Habit, umgeben von berufsbezeichnenden Requisiten, die Miene konzentriert, die Haltung jeder Pose abhold: den Zirkel in der Hand. Der Aristokrat war, was er repräsentiert, der Bürger, was er leistet. So jedenfalls hatte der Dritte Stand seinen Anspruch auf politische Mitbestimmung legitimiert, die ihm in Deutschland länger als in England und Frankreich versagt blieb. Semper ist dafür 1849 auf die Barrikaden gegangen, die er in Dresden selbst gebaut hatte. Erst 1863 wurde der Steckbrief gegen den Flüchtigen aufgehoben [1].

[1] Zu Sempers Exiljahren vgl. W. HERRMANN, *Gottfried Semper im Exil*, Paris-London 1849-1855. Zur Entstehung von *Der Stil* 1840 bis 1877, «Geschichte und Theorie der Architektur», 19, Basel-Stuttgart 1978.
Für diesen Aufsatz habe ich mich vor allem auf folgende Schriften Sempers gestützt: *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architectur und Plastik bei den Alten* (zuerst 1834), in *Gottfried Semper, Kleine Schriften* (zuerst 1883), hrsg. von H.-M. SEMPER, Mittenwald 1979, S. 215-258; *Über den Bau evangelischer Kirchen* (zuerst 1845), *ibidem,* S. 443-467; *Das Königliche Hoftheater zu Dresden*, Braunschweig 1849; *Der Wintergarten in Paris* (zuerst 1849), in *Kleine Schriften*, cit., S. 484-490; *Die neuesten Pariser Bauten* (zuerst 1853), *ibidem*, S. 491-495; *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, 2 Bde., (zuerst 1860/63), München 1878-79[2]; *Ueber Baustyle* (zuerst 1869), in *Kleine Schriften*, cit., S. 395-428; *Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht*, ausgewählt und redigiert von H.M. WINGLER (Neue Bauhausbücher), Mainz 1966; *Die K.K. Hofmuseen in Wien und Gottfried Semper, Drei Denkschriften Gottfried Sempers*, hrsg. von H.-M. SEMPER, Innsbruck 1892. Zur Bibliographie über Semper vgl. *Ausstellungskatalog Gottfried Semper zum 100. Todestag* (Staatliche Kunstsammlungen Dresden Institut für Denkmalpflege), hrsg. von der Arbeitsstelle Dresden, Dresden 1979, S. 340-346; mit Semper habe ich mich selbst zuerst auseinandergesetzt in: M. BRIX - M. STEINHAUSER,

Hatte er sich damals vom Sieg der Revolution noch eine freie Entfaltung der Kunst versprochen, das Beispiel der griechischen Polis vor Augen, so belehrten ihn seine Erfahrungen im Londoner Exil (1849-1855) eines Besseren. Denn hier war er ganz unmittelbar mit dem fortgeschrittensten Zustand der industriekapitalistischen Moderne und ihren krisenhaften Folgen für Kunst und Architektur konfrontiert. Das hat sein Denken zutiefst geprägt, führte ihn tiefer als die meisten der deutschen Architekten in die Widersprüche seiner Zeit, die er mit Blick auf die Zukunft theoretisch zu lösen suchte, wo er praktisch in sie verstrickt blieb. Semper selbst hat das zuletzt resignativ bestätigt, wenn er sich bei aller pragmatischen und historischen Relativierung architektonisch an der Renaissance orientierte. So notierte er 1851 kurz und bündig: «Wir haben Künstler und keine eigentliche Kunst» [2], damit die Stilkrise seiner Zeit bezeichnend und implizit den Konflikt zwischen traditionalen Wertvorstellungen und den neuen Anforderungen der Moderne benennend. Auch für ihn blieb die Renaissance, «diejenige Kunstperiode, die neben der des Phidias alleinig als vom Barbarenthume ganz emancipirt zu betrachten ist» [3], ein normatives Regulativ, das der freien Verfügung über den geschichtlichen Stoff steuerte. Semper war um 1840 ein Pionier der Neurenaissance gewesen, die sich nach 1860 eklektischer, üppiger und entschieden entleerter geradezu epidemisch verbreitet hatte. Ein 1871 gezeichnetes Portrait zeigt ihn denn auch als selbstbewußten Mann, als Baukünstler, der damals eine hochberühmte Instanz war. Jetzt kannte man den Architekten auch ohne sein Handwerkszeug. Wie seinerzeit schon bei Dürer, bezeichnete ein pelzbesetzter Mantel den anspruchsvollen sozialen Rang. Andere freilich begnügten sich nicht mit einer derart versteckten, historischen Anspielung. Sie paradierten im

Geschichte im Dienste der Baukunst, in «*Geschichte allein ist zeitgemäß*», *Historismus in Deutschland*, hrsg. von M. Brix - M. Steinhauser, Gießen 1978, S. 260-270, S. 283-286; vgl. ferner M. Steinhauser, *Bauen für eine bürgerliche Gesellschaft – aber wie? Gegen die Krise der Architektur das Beispiel eines pragmatischen Historismus*, Zum 100. Todestag des großen deutschen Architekten Gottfried Semper, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 16. Mai 1979, Nr. 113, S. 25.

[2] Vgl. G. Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühls* (zuerst 1851), cit., S. 47.

[3] Vgl. G. Semper, *Der Stil*, I, München 1878², S. 479.

Renaissance-Kostüm, als wollten sie Sempers programmatischen Grundsatz, daß nämlich das Bekleiden und Maskieren so alt sei wie die menschliche Zivilisation, bestätigen:

«Jedes Kunstschaffen einerseits, jeder Kunstgenuß andererseits», schrieb er 1863, «setzt eine gewisse Faschingslaune voraus, um mich modern auszudrücken, – der Karnevalskerzendunst ist die wahre Atmosphäre der Kunst. Vernichtung der Realität, des Stofflichen, ist nothwendig, wo die Form als bedeutungsvolles Symbol, als selbständige Schöpfung des Menschen hervortreten soll» [4].

Indes zeigt der jähe Umbruch vom Zitat der Faschingslaune, die das spielerische Element der Kunst und die Mode zugleich paraphrasiert, zur prinzipiellen Definition einer Architektursemantik Sempers ganze Distanz zur zeitgenössischen Künstlerrenaissance: Mit andere Worten, auch wo es oberflächlich viele Berührungspunkte gab, meinte Semper anderes, ging es ihm doch nicht um eine rückwärtsgewandte, ästhetische Verklärung der Renaissance, sondern im Rahmen einer reflektierten Dialektik von Fortschritt und Dekadenz, von technischer Modernisierung und kultureller Krise, um den zeitgemäßen Ausdruck der Architektur. Die Begründung einer modernen Sprache war es, die er, bei aller Skepsis dem Fortschritt vertrauend, am Leitfaden der Wissenschaften zu entwickeln und praktisch zu bewähren suchte. Das jedenfalls ist der Horizont seiner Auseinandersetzung mit der Renaissance.

Fern blieb ihm deshalb auch die romantisch imaginierte Renaissance, wie sie einst die Nazarener im frommen Legendenton und im anämischen Bild vermeintlicher Unschuld beschworen hatten, einer reflexiv gebrochenen Einfalt huldigend und im Zeichen Dürers und Raffaels auf religiöse Erneuerung hoffend. Fern waren ihm dekadente Dramen, die wie Alfred de Mussets *Lorenzaccio* (1834) ein verderbtes und exzentrisches, dem orgiastischen Exzeß verschriebenes Sittenbild zeichneten, dabei im Spiegel der Renaissance die eigene Zeit kritisierend; und fern blieben ihm die müden, erotisch lasziven Träume der Präraffaeliten, die der staubgrauen Welt der Kontore und Fabriken ein zugleich fahles und glühendes Bild ihrer Sehnsucht entgegen setzten, sich dabei an die schöne, ins Leere zielende Geste verlierend. Auch wenn es gerade Semper um Sinnlichkeit und Gefühl ging, wo er die Renaissance zitierte, morbide Wunschphantasien, in denen sich das

[4] Vgl. *ibidem*, I, S. 216-217.

im disziplinierten bürgerlichen Alltag Verdrängte auslebte, waren seine Sache nicht. Wohl aber die Farbe, das plastische Relief, das freie Spiel des Dekors und die nicht nur statischen, sondern optischen Wirkungen des Materials, die er der klassizistischen Flächenbindung und ihrem zarten, linearen Ornament entgegen hielt. Die römisch inspirierte Hochrenaissance und nicht mehr das *Quattrocento* war in den 1860er Jahren sein Leitbild.

Und hier blieb er im Rahmen seiner Epoche, riefen doch damals auch die Maler Tizian und nicht mehr Raffael als Kronzeugen ihrer freilich zugleich banalen und exotischen Renaissance-Phantasien auf, Original und Kopie im glutigen Dämmerlicht farbiger Stimmung verschmelzend. Schließlich verlieh sie dem Salonkünstler die gewünschte nobilitierende Aura, machte sein Haus und sein Atelier zur Kultstätte einer narzißtischen Selbstinszenierung [5]. Wenn Eugen Neureuther auf einem 1840 datierten Stich den traumverlorenen Künstler vor seiner leeren Leinwand zeigte, hinterfangen vom turbulenten Erinnerungsbild einer Renaissance-Maskerade Münchener Künstler; wenn 1867 Jules Bonnet den einst mit Semper konspirierenden Richard Wagner in gehemmter Intellektuellenpose, aber im Samt- und Seidenkostüm der Renaissance fotografierte, Friedrich Müller 1876 den selbstherrlichen, geadelten Franz von Lenbach, der damals auch Semper gemalt hat, im Hofgewand aus der Zeit Karls V. paradieren ließ und schließlich Makart beim Wiener Festzug gar Tizians Rolle selbst spielte, wo die der «vie moderne» verschriebene Pariser Avantgarde gleichzeitig im Abseits stand, so opferten sie ihre eigene Identität auf dem Altar der Renaissance, beugten das Knie vor der Übermacht der Geschichte und usurpierten anmaßend die Rolle des Künstlerfürsten [6]. Als virtuose Tapezierer und brillante Staffagekünstler setzten sie mit dem üppigen Plunder die Glanzlichter, deren ihre Klientel bedurfte: Das alte Gold, in das sich damals

[5] Vgl. M. STEINHAUSER, *«Noch über dem Vaterland steht die Kunst», Gabriele d'Annunzios Vittoriale degli Italiani am Gardasee*, in W. HAGER - N. KNOPP, *Beiträge zum Problem des Stilpluralismus, Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts*, 38, S. 163-192. Über Künstlerhäuser mit Schwerpunkt auf Münchener Beispielen vgl. C. HOH-SLDOCZYK, *Das Haus des Künstlers im 19. Jahrhundert*, München 1985.

[6] Vgl. den materialreichen *Ausstellungskatalog Franz von Lenbach 1836-1904*, bearbeitet von R. GOLLEK - W. RANKE, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München 1987; zum Münchener Künstlerfest vgl. daselbst A. HAUS, *Gesellschaft, Geselligkeit, Künstlerfest, Franz von Lenbach und die Münchener «Allotria»*, S. 99-116.

Macht und Geld fassen ließen, war falsch, die Leinwand braun gefirnißt. Bis heute figuriert Makarts Atelier, das wie eine Wunderkammer gegen Entgelt zu besichtigen war, als Inbild solcher Theatralik [7].

Die entsprechende, statusverbürgende Architektur gebärdete sich malerisch, überformte wie die Salonmalerei einen kommerzialisierten und industrialisierten, durch soziale Mobilität geprägten Alltag, suggerierte Kontinuität, wo alles im Fluß war. Conrad Ferdinand Meyers historisch staffierte Romane sind das literarische Pendant dazu, Georg Hirths verbreitetes Buch *Das deutsche Zimmer der Renaissance, Anregungen zu häuslicher Kunstpflege* (1888) eine biedere Variante solch großbürgerlicher Ostentation. Hirth suchte im Verhüllen, Überziehen und Dekorieren das «erwärmende Herz», ja die «Wahnfähigkeit» des Bürgers zu stimulieren, sein Bedürfnis nach Illusionen zu stillen, um so die nüchterne Monotonie des Geschäftslebens zu kompensieren [8]. Dabei kalkulierte er durchaus wirtschaftlich, denn «durch die Befestigung eines gediegenen nationalen Geschmacks hoffen wir wieder Herren unseres eigenen Marktes zu werden» [9].

Der war einst französisch dominiert. Schon in Louis-Philippes bürgerlichem Frankreich hatte sich die Renaissance-Mode inmitten der allgemeinen Sprachverwirrung behauptet. Hier zuerst war der «Etui-Mensch» entstanden, der sich im hermetisch abgeschlossenen Interieur einer Ersatzwelt hingab [10]. So handelt der Jacques Arnoux in Flauberts *Éducation Sentimentale* mit Fayencen im Renaissance-Dekor und läßt seine Mätresse tizianrot malen, wäh-

[7] Vgl. M. STEINHAUSER, *Hans Makart, Triumph einer schönen Epoche, Zur Ausstellung der Staatlichen Kunsthalle Baden Baden*, in «Kunstchronik», 26, 1973, Heft 6, S. 161-170; C. HOH-SLODCZYK, *Das Haus des Künstlers*, cit., S. 81-86.

[8] Vgl. G. HIRTH, *Das deutsche Zimmer der Renaissance, Anregungen zu häuslicher Kunstpflege*, München 1880, S. 2. Vgl. dazu D. STERNBERGER, *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*, Hamburg 1946², S. 159-166. Sternberger weist hier auf den Zusammenhang Sempers mit der zeitgenössischen Vorliebe für textile Drapierungen hin. Ferner vgl. G. HIRTH, *Der Formenschatz der Renaissance*, 5 Bde., Leipzig 1877-1881.

[9] Vgl. G. HIRTH, *Der Formenschatz*, cit., S.9.

[10] Vgl. W. BENJAMIN, *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts*, IV: «Louis Philippe oder das Interieur», in *Illuminationen, Ausgewählte Schriften*, Frankfurt a.M. 1961, S. 194.

rend man beispielsweise in München noch ganz idealisch und spätnazarenisch von 'Italia' und 'Germania' träumte. Als Protagonist bürgerlicher Selbstkritik entstellte Flaubert schließlich auch die Renaissance-Phrase zur Kenntlichkeit, wenn er seinen Frédéric hochtrabend eine *Histoire de la Renaissance* schreiben lassen will und Arnoux lakonisch sagen läßt: «D'ailleurs on peut mettre de l'art partout! Vous savez, moi, j'aime le Beau! Il faudra un de ces jours que je vous mêne à ma fabrique» [11]. Ähnlich drapiert sich auch Fontanes Jenny Treibel, als sie endlich Kommerzienrätin und damit des «Idealen» teilhaftig geworden ist. Es war dieser Umgang mit der zur marktgängigen Devotionalie verkommenen Renaissance, gegen den sich Sempers ganze kritische Denkanstrengung richtete, auch wenn er mit seiner Bekleidungstheorie und seiner entwicklungsgeschichtlichen Erklärung der Architektur aus den Textilien durchaus seiner Zeit Tribut zollte. Indes ging es ihm nicht um den bloßen optischen Eindruck, der sich im Talmiglanz des Surrogats erfüllte, sondern um ein analytisches Verständnis des Materials, um seinen vielseitigen, seinen wohlverstandenen Gebrauch. Ich komme darauf zurück.

Die wissenschaftliche Diskussion setzte später ein als in Kunst und Literatur, in Frankreich früher als in Deutschland. Dort waren seit 1798 nicht nur die ersten Stichfolgen der Renaissancearchitektur publiziert, sondern auch angewendet worden. Und hier entstand in den 1820er Jahren, nicht umsonst im Zusammenhang mit musealen Einrichtungen und stilgeschichtlichen Periodisierungen der Epochenbegriff «Renaissance» [12]; Indiz für ein gewandeltes Geschichtsbewußtsein im «Zeitalter der Revolutionen», das die Diskontinuität zwischen Vergangenheit und Gegenwart reflektierte. In Deutschland sprach man damals vom

[11] Vgl. G. FLAUBERT, *Oeuvres complètes,* Paris 1964, 2, S. 47. Diese Stelle zitiert auch L. Ritter-Santini in ihrem schönen Aufsatz *Maniera Grande, Über italienische Renaissance und deutsche Jahrhundertwende,* in L. RITTER-SANTINI, *Lesebilder, Essays zur europäischen Literatur,* Stuttgart 1978, S. 176-211.

[12] Vgl. zuletzt K. STIERLE, *Renaissance - Die Entstehung eines Epochenbegriffs aus dem Geist des 19. Jahrhunderts,* in *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein, Poetik und Hermeneutik,* hrsg. von R. HERZOG - R. KOSELLECK, XII, München 1987, S. 453-492. Wenn Stierle die Entstehung des Begriffs im Zusammenhang mit der Entstehung des Museums und mit Hinweis auf Henri IV. der Restauration verschwistert, so müßte er freilich zeigen, inwiefern sich damals die Renaissance-Rezeption von der gleichzeitigen, legitimistischen Mittelaltermode unterscheidet, die ja gerade zu Louis XVIII. Zeiten herrschte.

«italienischen Stil des 15. und 16. Jahrhunderts». Mit anderen Worten hat dasselbe Phänomen noch keinen Namen, obwohl gerade Architekten wie Leo von Klenze oder Semper der Diskussion in Paris konfrontiert waren [13]. Wenn Wilhelm Stier auf der deutschen Architektenversammlung in Gotha noch 1847 nicht etwa für die «Renaissance», warb sondern für die «originelle Abwandlung des Römischen im italienischen 15. und 16. Jahrhundert als Grundlage der neuen Baukunst», wenn Kugler die Renaissance in seiner 1842 publizierten Kunstgeschichte nur am Rande darstellte, dabei noch ganz klassizistisch auf die Frührenaissance fixiert, wird verständlich, weshalb Sempers epochemachende Dresdener Bauten damals geradezu sensationell gewirkt haben und entsprechend umstritten waren.

Semper selbst verwendete «Renaissance» in seinem Hauptwerk *Der Stil* (1863) im ursprünglichen Wortsinn und als Stil- und Epochenbegriff, dessen zeitliche Eingrenzung freilich variiert. Anders als heute situierte er die Renaissance meist zwischen Bramante, der ihm zu spröde und karg erschien, und Borromini, der ihm zuviel «Coloratur» hatte [14]. Indes blieb sein eigenes Leitbild, wie gesagt, durchaus zeittypisch das 16. Jahrhundert, auch wenn er zuletzt Raumfolgen und Wandrelief auf eine so kontrastreiche und körperhafte Art inszenierte, daß wir heute dazu «Neubarock» sagen würden, bliebe die plastische Gliederung nicht deutlich von der Mauerfläche unterschieden. Dafür sind noch seine großen Wiener Bauten charakteristisch.

Wenn Semper aber auch den «Style Louis XVI», ja sogar Schinkels Klassizismus als Renaissance auffaßte, so wird deutlich, daß er mit diesem Begriff vor allem die Antikenorientierung meinte. Nur so ist es verständlich, daß ihm die Renaissance als bisher unabgeschlossen, als entwicklungsfähig galt: Renaissance und «Renascences» (Panofsky) werden nicht unterschieden. So blieb er nach

[13] Dazu kursorisch E. Börsch-Supan, *Berliner Baukunst nach Schinkel, 1840-1870* (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, 25), München 1977, S. 162; E. Börsch-Supan, *Der Renaissancebegriff der Berliner Schule im Vergleich zu Semper,* in *Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts,* Symposion vom 2. bis 6. Dezember 1974, veranstaltet durch das Institut für Geschichte und Theorie der Architektur in der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich, Basel-Stuttgart 1956, S. 153-174.

[14] Vgl. G. Semper, *Der Stil,* 1, S. 479.

seinem eigenen Verständnis durchaus im Bilde der Renaissance, wenn er Typen und Motive verschiedener Epochen verband.

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Renaissance-Epoche setzte bezeichnenderweise zu einem Zeitpunkt ein, in dem sich die Neurenaissance bereits fest etabliert hatte. Jules Michelet und Jacob Burckhardt sind bekanntlich die Kronzeugen dafür; 1872/73 folgte Wilhelm Lübkes *Geschichte der Renaissance in Deutschland,* 1888 Heinrich Wölfflins *Renaissance und Barock.* Diese kursorischen Daten mögen zeigen, wie zeitgebunden auch die Wissenschaft operierte, hatte doch Hofmannsthal, der noch 1892 einen *Tod des Tizian* verfaßte, die Renaissance zu Recht als «Lieblingsdrapierung der sechziger bis achtziger Jahre» bezeichnet [15].

II.

Die pejorativ gemeinte «Drapierung» charakterisierte damals auch die Architektur. So wurden den neuen Mietskasernen und -palästen individualisierte Fassaden vorgeblendet, die auf eine anspruchsvolle, anonyme Käuferschicht zugeschnitten waren. War doch dieses Publikum auf Prestige bedacht, auf Traditions- und Bildungswerte, die indes oft beziehungslos an der Maueroberfläche haften blieben. Die sichtbar billige Verblendung mit maschinell hergestelltem Ziegel- oder Steinmaterial und die routinemäßige Ornamentierung mit vorgefertigtem Stuck oder mit Zementguß offenbaren den Warencharakter der Masse des damals Gebauten. So überspielte die auftrumpfende Fassadenkultur des späten Historismus das nüchterne Kalkül, dem sie ihre Existenz verdankte. Daß sich darin auch der soziale Behauptungswille der aufgestiegenen Klasse abzeichnete und gegen «die Gefahr von unten» verwahrte, haben hellsichtige Zeitgenossen wie Lübke, der Sempers Dresdener Bauten als Kontrastbeispiele verteidigte, schon damals erkannt. Als Liberaler verweigerte er sich gleichzeitig der nationalistischen Aneignung der nordischen Renaissance, die nach der Reichsgründung fast die Regel geworden war.

[15] Vgl. R. Strauß - H. von Hofmannsthal, *Briefwechsel,* hrsg. von W. Schuh, Zürich 1964, S. 20.

Dagegen propagierte er die verschiedenen nationalen Spielarten der Renaissance, wenn er schrieb:

«Kein Unbefangener wird sich der Thatsache verschliessen können, dass das architektonische Bedürfnis der Zeit auf Wiederbelebung der Renaissance gerichtet ist. Wir huldigen damit nicht etwa, wie Kurzsichtige meinen, einer unberechtigten Ausländerei, sondern setzen nur fort, was die glänzendste Entfaltung des Deutschen Bürgerthums in der Geburtsepoche der neuen Zeit angestrebt hat. Unsere herrlichsten alten Städte, wie Nürnberg, Rothenburg, Augsburg, Lübeck, Danzig und so viele andere, tragen in ihren Profanbauten nicht den Charakter des Mittelalters, sondern den der Renaissance. Die unendliche Mannigfaltigkeit der Aufgaben, welche dem modernen Profanbau gestellt sind, lassen sich im Sinne der italienischen, französischen und deutschen Früh- und Hochrenaissance mit einem Reichthum der Ausdrucksmittel lösen, wie kein anderer Styl sie zu bieten vermag. Gerade die Beweglichkeit dieses Styles, die ihm für die Praxis einen unverkennbaren Vorzug vor den streng organischen Bauweisen, der griechischen und gothischen, verleihen, machen ihn vor Allem zum Träger der nach Freiheit strebenden modernen Subjektivität» [16].

Wie Gottfried Semper beklagte Lübke damals den Substanzverlust historischer Bildung, die er gegen ihre scheinbaren Apologeten verteidigte, dabei die «wahre» gegen die «falsche» Renaissance ausspielend. Die zur bloßen «Dekoration des Lebens» verkommene Kunst, das «leere Wissen ohne Wirkung», die bekanntlich auch Nietzsche in seiner kulturkritischen Schrift *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* (1874) anprangerte konterkarierten Semper und Lübke ganz idealistisch mit Humboldts Bildungsbegriff. Ihnen ging es in universeller, menschheitlicher Perspektivierung um die allseitige Entfaltung einer freien Persönlichkeit, ein Ideal, das sie mit Burckhardt im Humanismus der Renaissance verankerten [17]. Galt doch die Renaissance als Zeitalter der Befreiung aus den Fesseln feudalistischer und kirchlicher Bevormundung, die auch die freie Entfaltung der Kunst eingeschänkt, wenn nicht verhindert hätte.

[16] Vgl. W. LÜBKE, *Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart,* 2, Leipzig 1886, S. 536.

[17] Semper kannte Burckhardts Schriften, besonders den 1855 erschienenen Cicerone. 1863 sah er erwartungsvoll «dem Erscheinen der Geschichte der Renaissance in Italien von Prof. Jakob Burckhardt in Basel entgegen», dabei bedauernd feststellend: «leider sind Burckhardts Schriften Kaviar für die Menge, ist ihm der sogenannte populäre, d.h. für Denkfaule berechnete, moderne Butterbemmenstil nicht geläufig». Vgl. G. SEMPER, *Der Stil,* 2, S. 320.

In diesem Sinne wollte Semper auch die Wirkung von Monumentalbauten verstanden wissen, verpflichtete er sich der ästhetischen und politischen Erziehung. So schrieb er 1852: «Die Sammlungen und öffentlichen Monumente sind die wahren Lehrer eines freien Volkes» [18], ein Gedanke, den er bereits 1835 in seinem Dresdener Forumsprojekt praktisch verwirklichen wollte, sich dabei auf die griechische *agora* berufend [19]. Nicht umsonst figurierten hier die Bauaufgaben Museum und Theater als ideelle und materielle Mitte einer grandiosen Planung, die vom bürgerlich-republikanischen Reformgeist des Vormärz beflügelt war. Entsprechend plazierte Semper Ernst Rietschels Denkmal König Friedrich August I., das offizieller Anlaß der Planung gewesen war, exzentrisch zur Hauptachse seines Forums, die absolutistische Zwingeranlage zugleich einbeziehend und konterkarierend. Gebaut wurden aus finanziellen Gründen nur sein epochemachendes Theater (1838-41) und die Gemäldegalerie (1847-55).

Bezeichnend für Semper ist dabei, daß er sein Theater durch eine Spiegelung der inneren Gliederung in der Massenorganisation spezifisch zu charakterisieren, «jede Maske oder Einschachtelung zu vermeiden» trachtete [20], indem er den Zuschauerraum in einer halbkreisförmigen Fassade abbildete. Neben die typologische, französischen Vorbildern folgende Antikenreferenz [21] trat freilich

[18] Vgl. G. SEMPER, *Wissenschaft, Industrie und Kunst,* S. 63.

[19] Vgl. K. MILDE, *Neorenaissance in der deutschen Architektur des 19. Jahrhunderts, Grundlagen, Wesen und Gültigkeit,* Dresden 1981, S. 133-161 (Milde verwendet den Begriff «Neorenaissance» allerdings sehr unscharf, wenn er das Spektrum der gesamten Architekturgeschichte des 19. Jahrhunderts einbezieht).

[20] Vgl. G. SEMPER, *Das Königliche Theater zu Dresden,* S. X. Für Sempers Theaterbauten immer noch grundlegend F.B. BIERMANN, *Die Pläne für die Reform des Theaterbaus bei Karl Friedrich Schinkel und Gottfried Semper,* in «Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte», 38, Berlin 1928; vgl. ferner H. MAGIRIUS, *Theater,* in *Ausstellungskatalog Gottfried Semper zum 100. Todestag,* S. 165-172; D. SCHÖLZEL, *Reform des Theaterbaus, ibidem,* S. 173-175; H. LANGE, *Vom Tribunal zum Tempel, Zur Architektur und Geschichte deutscher Hoftheater zwischen Vormärz und Restauration* (Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte), hrsg. von H. KLOTZ - H.-J. KUNST, Marburg o.J., S. 21-26.

[21] Vgl. M. STEINHAUSER, *«Sprechende Architektur». Das französische und deutsche Theater als Institution und monument public (1760-1840),* in *Bürgertum im 19. Jahrhundert, Deutschland im europäischen Vergleich,* hrsg. von J. KOCKA, 3 Bde., München 1988, 3, S. 187-333.

auch das Dekorum, das spätestens seit Schinkel im Historischen das Poetische meinte. Wenn Semper in diesem Zusammenhang ganz historistisch die Renaissance als Gattungsstil zitierte und eigens ihrer Extravaganz wegen verteidigte, «weil ein gewisses Spielen mit den Formen bei einem Gebäude, welches eine so chamäleontische Färburg hat, in welchem bald gelacht, bald geweint, aber immer gespielt wird, ihm umso mehr gerechtfertigt schien, als damit (bezeichnend für die Richtung unserer Bühnenkunst), an das Jahrhundert erinnert wird, in welchem die Grundsätze antiker Baukunst ziemlich freie und willkürliche Anwendung fanden» [22], so bezeichnete er prägnant das Neue seiner Konzeption. Dem entspricht, daß Semper sein Theater nicht mehr wie Schinkel ins Ideale entrückte, sondern bei aller Rationalität spielerisch und sinnenfroh mitten ins Lebenswirkliche setzte, daß er in seiner Fassade das römische Kolosseum zitierte, wo Schinkel den griechischen Tempel beschworen hatte. Sempers Architekturverständnis war nicht mehr tektonisch, sondern dem Schein, der Bekleidung des gegliederten Massenbaus verpflichtet, der in der römischen Wölbungsarchitektur, in der Bogenkonstruktion mit ihren vorgeblendeten Säulenordnungen seinen Ursprung hatte. Das erklärt später auch Sempers Nähe zur Hochrenaissance, die ja Burckhardt gleichzeitig als Höhepunkt und Verfallssyndrom der geschichtlichen Entwicklung interpretierte [23].

[22] Vgl. G. SEMPER, *Das Königliche Theater zu Dresden*, S. X.

[23] Vgl. J. BURCKHARDT, *Die Baukunst der Renaissance in Italien* (zuerst 1867), in J. BURCKHARDT, *Gesammelte Werke*, II, Darmstadt 1955, S. 209. Immer wieder wird in Burckhardts Wertung des späteren 16. Jahrhunderts der Vorbehalt spürbar. Freilich gilt das nur für die Architektur. Im *Cicerone* figurieren die großen Architekten Michelangelo und Palladio gleichsam als Schnittstelle zwischen Blüte und Verfall, zwischen Gesetz und Willkür. Vgl. J. BURCKHARDT, *Der Cicerone, Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens* (zuerst 1855), 1, Darmstadt 1964, S. 272-276, S. 299. Burckhardt sah das Neue der Hochrenaissance in der «Verteilung der baulichen Massen», die zuerst «Verhältnisse im Großen», Monumentalität darzustellen erlaubt hätte. Dabei drücke man sich mit der Rückbesinnung auf die Antike gleichsam in einer «fremden Sprache» aus, verwandele sich das Alte mit großer «Freiheit» an, was freilich auch zur Willkür führe. «Der moderne Geist, der damals nach jeder Richtung hin neue Welten entdeckte, fühlte sich zwar nicht im Gegensatz gegen die Vergangenheit, aber doch wesentlich frei von ihr». (Vgl. *ibidem*, S. 249-250). Semper muß das besonders angesprochen haben, hielt er doch die Renaissance aus eben denselben Gründen für entwicklungsfähig.

Daß sich das Bekenntnis zum Fiktionalen gerade im Künstlerfest und im Theaterbau ausdrückte und mit der Renaissance verband, kommt nicht von ungefähr. War hier doch der Übergang vom Leben in die Kunst bezeichnet, den noch Aby Warburg meinte, wenn er sich an exponierter Stelle mit den Festen der Renaissance befaßte [24]. Nicht zuletzt Sempers Bauten – und dazu gehören auch die palladianisch inspirierte Villa Rosa (1838/39) und das Raffaels Florentiner Palazzo Pandolfini paraphrasierende Palais Oppenheim (1845-48), verdankte Dresden den Namen «Elbflorenz».

Eine Hauptrolle spielte in diesem Zusammenhang auch das Museum, das die Bildungsidee des 19. Jahrhunderts ja leibhaftig inkarnierte. Immer wieder waren es Bauten, die sich im Bild der Renaissance gleichsam selbstreferentiell auf Kunst bezogen. Wo in Frankreich Jacques-Félix Dubans 1838 vollendete École des Beaux-Arts eine Inkunabel der Neurenaissance gewesen war, demonstrierte das in Deutschland Leo von Klenzes Münchener Pinakothek (1826-36), deren funktionalistische Rationalität sich mit dem neuen entwicklungsgeschichtlichen Denken geradezu beispielhaft verband, auch wenn hier wie gleichzeitig bei den Nazarenern noch das *Quattrocento* und Raffael als Inbegriff der Renaissance figurierten [25]. Auch Semper, der allerdings Klenze und Ludwig I. immer wieder indirekt kritisierte, dabei das neue München als steriles Kompendium der Architekturgeschichte, als künstliche Kulissenwelt anprangernd [26], hat sich mit seinem Bau

[24] Zur Rolle des Festes bei Warburg vgl. E.H. GOMBRICH - A. WARBURG, *Eine intellektuelle Biographie* (zuerst 1970), Frankfurt a.M. 1984, S. 113-116.

[25] Vgl. P. BÖTTGER, *Die Alte Pinakothek in München, Architektur, Ausstattung und museales Programm* (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, 15), München 1972, S. 201; Zur Entwicklung des Kunstmuseums vgl. ferner V. PLAGEMANN, *Das deutsche Kunstmuseum 1790-1870, Lage, Baukörper, Raumorganisation, Bildprogramm,* München 1967.

[26] So prangert Semper Klenze an, der die «Bestellung einer Walhalla à la Pantheon, einer Basilika à la Monreale, eines Boudoirs à la Pompeji, eines Palastes à la Pitti, einer Byzantinischen Kirche oder gar eines Bazars im türkischen Geschmack» ausführe. Vgl. G. SEMPER, *Ueber vielfältige Architektur und Skulptur bei den Alten,* in *Kleine Schriften,* S. 217.
In dieser Schrift hat Semper auch explizit am Absolutismus Kritik geübt. «Die stehenden Armeen kosten das Mark des Landes, und kostbare Monumente der Eitelkeit und des Eigensinns erheben sich an den Stellen, die dem öffentlichen Nutzen geweiht sein sollten». Vgl. *ibidem,* S. 220; 1869 kritisiert er ganz entsprechend Napoleon III. und seinen Präfekten Haussmann, dabei Napoleon mit

auf Klenzes Museum bezogen. War doch hier zuerst die Leitidee des historistischen Museums, daß nämlich sein Inhalt, seine Sammlung im Bau und seiner Ausstattung selbst darzustellen seien, in einem exemplarischen, die Kunstgeschichte ästhetisch verklärenden Gesamtkunstwerk verwirklicht worden.

Semper hat das in seinen letzten, in seinen Wiener Bauten bekräftigt. Wenn er hier, inmitten der Wiener Ringstraße, inmitten eines gleichsam gebauten «musée imaginaire», das naturhistorische und das kunsthistorische Museum im Rahmen eines imperialen Kaiserforums in den Rang von Schloßbauten erhob, dabei die Hofburg als *primus inter pares* interpretierend, so triumphierte die universalistische Bildungsidee als abstrakte Versöhnung der realen sozialen Konflikte [27]. Seit 1869 zusammen mit Carl Hasenauer geplant und erst nach seinem Tode vollendet [28], zeigt das herrschaftlich ausgreifende Wiener Forum zuletzt Sempers Verstrickung in die Widersprüche seiner eigenen Zeit. Damals zitierte er nicht mehr die griechische *agora,* sondern das Trajansforum, weil «der römische Baustil des Kaiserreichs, jener Weltherrschaftsarchitektur in Stein... die kosmopolitische Zukunftsarchitektur» enthalte [29]. Entsprechend entfaltete er in seinen Bauten ein repräsentatives Pathos, das distanzgebietend war, zitierte nicht nur das Pantheon und St. Peter in Rom, sondern auch die Louvre-Fassade und barocke Schloßtreppen. Herzstück der grandiosen, sich sukzessive steigernden Raumfolge war dabei ein überkuppeltes Octogon, das als «Heiligtum der Kunst» (Inschrift) Buontalentis Tribuna in den Florentiner Uffizien zitierte, und so

Nero vergleichend, wenn er die Zerstörung des alten Paris beim Namen nennt. Vgl. G. SEMPER, *Über Baustile,* in *Kleine Schriften,* S. 398.

[27] Darin bleibt Semper, wie Quitzsch zu Recht betont, dem deutschen Idealismus verpflichtet. Vgl. H. QUITZSCH, *Gottfried Semper, Praktische Ästhetik und politischer Kampf* (zuerst 1962), Braunschweig 1981, S. 48-49.

[28] Vgl. U. PLANNER-STEINER - K. EGGERT, *Friedrich von Schmidt, Gottfried Semper, Carl von Hasenauer,* in *Die Wiener Ringstraße, Bild einer Epoche,* hrsg. von R. WAGNER-RIEGER, VIII/2, Wiesbaden 1978.

[29] Vgl. G. SEMPER, *Ueber Baustile,* in *Kleine Schriften,* S. 422. Semper hatte dabei ausgeführt, daß im Rahmen der geschichtlichen Entwicklung erst in Griechenland das «Menschtum, die freie Kunst» entstanden wäre, «das Ergebnis einer glücklichen Rückwirkung des erwachten Selbstgefühls gegen das Gefühl des unterwürfigen Aufgehens in die Gesamtheit unter vorherrschaftlicher Bevor-mundung...» (*ibidem,* S. 420).

den Ursprung des Museums in der fürstlichen Sammlung bezeichnete. Demgemäß orientierte er auch das ikonographische Programm der Ausstattung am Sammlungsinhalt des Museums, ja paßte sogar die Räume selbst daran an, insgesamt «die Synthesis der beiden scheinbar einander ausschließenden Kulturmomente, nämlich des individuellen Strebens und des Aufgehens in die Gesamtheit» [30] suchend, und ganz ausdrücklich auf das Verhältnis von bürgerlicher Gesellschaft und Staat beziehend. Auch deshalb lehnte Semper die hochbarocke Verschmelzung von Wand und plastischem Relief ab, beharrte auf individualisierten Räumen und der Selbstständigkeit des Dekors, auf der Gleichberechtigung der Teile im übergreifenden Zusammenhang der baulichen Gesamtstruktur.

III.

Indes ist Sempers freie Adaption der Renaissance ohne seine Bekleidungstheorie nicht zu verstehen [31]. Keineswegs zufällig, hat er sie zuerst im Rahmen der Londoner Weltausstellung (1851) und parallel zu Karl Böttichers *Tektonik der Hellenen* konzipiert, um sie 1863 in seinem historisch weit ausgreifenden Werk *Der Stil* zu einer genetisch und empirisch begründeten «Kunsterfindungslehre» auszuarbeiten. Hatte Bötticher im Gefolge Schinkels zwischen «Kern-» und «Kunstform» unterschieden und am Beispiel des griechischen Tempels die Überführung der Konstruktion in deren symbolische Darstellung erläutert, so die materielle und ideelle Bestimmung der Architektur organisch verbindend, so konstatierte Semper um die Mitte des Jahrhunderts ihre willkürliche Dissoziation. Sie galt es zu überwinden, ohne die relative Freiheit des Dekors, die der Kunst eigene Dimension des Scheinens einzuschränken. Mit anderen Worten sollte die aus dem Kunstgewerbe abgeleitete Bekleidungstheorie ganz praxisbezogen eine wenigstens vorläufig verbindliche Architektursprache begründen helfen, ein Anspruch, der mit dem historischen Entwicklungsgedanken nicht einfach zu vermitteln war. Schienen

[30] Vgl. G. SEMPER, *Ueber Baustile,* in *Kleine Schriften,* S. 422.

[31] Vgl. G. SEMPER, *Der Stil,* 1, S. 204 ff. Vgl. dazu vor allem H. QUITZSCH, *Gottfried Semper,* S. 86-105; H. HERRMANN, *Gottfried Semper im Exil,* S. 121 ff.

sich doch Normativität und Historizität auszuschließen. Freilich, wollte man nicht einem schieren Eklektizismus verfallen, dem alle vergangenen Stilformen zur beliebigen Disposition stehen, oder eine bloß konventionelle Regelung vornehmen, in der einzelne Stile als charakterisierende *modi* bestimmter Bauaufgaben fungieren – die Wiener Ringstraße, Adolf Loos' *Potemkin'sche Stadt,* ist dafür ein prominentes Beispiel – [32], so war man auf eine prinzipiell begründete, theoretische Lösung des Problems angewiesen. War doch der Zerfall geltender traditionaler Muster im Rahmen des gesellschaftlichen Strukturwandels längst besiegelt und weder durch antiquarische Gelehrsamkeit, noch durch phantasmagorisches Beschwören des Vergangenen aufhebbar.

So hatten bereits die französischen Revolutionsarchitekten versucht, die ständisch differenzierte, im Zuge aufgeklärter Ideologiekritik fragwürdig gewordene Dekorum-Lehre wenigstens theoretisch zu suspendieren: Ihr Rekurs auf einfache stereometrische Grundformen, die in prästabilierter Harmonie der menschlichen Empfindungsorganisation entsprechen sollten, gründete die neue Architektursprache auf Natur [33]. Dieser abstrakte Universalismus widersprach allerdings dem neuen Evolutionsdenken, das Semper in seiner Kunsthistorischen Theorie zu bewähren suchte. Dabei diskutierte er Zweck, Material und Technik in ihrem Verhältnis zum symbolischen Ausdrucksgehalt, die Stilfrage nicht mehr wie Schinkel am Leitfaden der idealistischen Kunstphilosophie, sondern im Horizont der empirisierten Natur- und Geisteswissenschaften analysierend. Anregend für Sempers historisch entfaltete, anthropologisch fundierte Typenlehre waren dabei Georges Cuviers zoologisches Klassifikationssystem und Jakob Grimms vergleichende Sprachlehre.

Die lapidare Quintessenz seiner komplexen und zugleich umständlichen Beweisführung ist folgende: Typenprägende Form ist die bedürfnisgerechte, gleichsam naturale Zweckform, die durch statische Materialeigenschaften und den Stand der Bearbeitungs-

[32] Vgl. A. LOOS, *Die Potemkinsche Stadt* (zuerst 1898), in A. LOOS, *Die Potemkinsche Stadt, Verschollene Schriften 1897-1933,* hrsg. von A. OPEL, Wien 1983.

[33] Vgl. M. STEINHAUSER, *Etienne-Louis Boullées «Architecture, Essai sur l' art», Zur theoretischen Begründung einer autonomen Architektur,* in «Idea, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle» II, 1983, S. 21.

techniken verändert und im geschichtlichen Wandel zum symbolisch interpretierenden Ornament sublimiert wird; freilich nicht im Sinne der Rationalisten als «durchgebildete Konstruktion, gleichsam illustrirte und illuminirte Statik und Mechanik, eine Stoffkundgebung», sondern im Medium des «Stoffwechsels» als Formübertragung [34]. So ließen farbiger Anstrich und Wandmalerei, die Semper im Polycromiestreit auch für die griechische Architektur nachgewiesen hatte (1834), das Material selbst optisch verschwinden, waren die vorgeblendeten Ordnungen der römischen Wölbungsarchitektur wie später in der Renaissance Schein. An die Stelle des organischen Gliederbaus, wie ihn Schinkel im griechischen Tempel, Viollet-le-Duc in der gotischen Kathedrale verwirklicht sah, trat der bekleidete Massenbau. «Nackt soll man ein Bauwerk zu Ende führen, bevor man es bekleidet», hatte schon Leone Battista Alberti geschrieben [35].

Wo der Renaissance-Architekt indes auf einer der Antike entliehenen Normativität fußte, argumentierte Semper genetisch, dabei an die Stelle der Vitruvschen «Urhütte» das Zelt setzend und wie Burckhardt auch den kulturgeschichtlichen Zusammenhang visierend. Er war gerade kein reiner Funktionalist, wie Alois Riegl meinte, sondern zeigte materiell und ideell das Gewordensein der Form, ihre Geschichte. Vom «freien, schöpferischen Willen des Menschen» geschaffen und nicht wie ein blinder Naturprozeß nach Darwinschem Muster organisch entwickelt, interpretierte Semper die Kunst- und Architekturgeschichte als tätigen Prozeß der Aneignung von Natur- und Menschenwerk [36]. Wo

[34] Vgl. G. SEMPER, *Der Stil*, 1, S. 7.

[35] Vgl. dazu vor allem W. HERRMANN, *Semper und Bötticher*, in W. HERRMANN, *Gottfried Semper, Theoretischer Nachlaß an der ETH Zürich, Katalog und Kommentare* (Schriftenreihe des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur an der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich, 15), Basel-Boston-Stuttgart 1981, S. 34 ff.

[36] Vgl. G. SEMPER, *Ueber Baustile*, S. 400-403. Wenn Riegl ähnlich wie Conrad Fiedler schrieb, Semper fasse das Kunstwerk als «mechanisches Produkt aus Gebrauchszweck, Rohstoff und Technik» auf, vertrete gar ein «Dogma dematerialistischen Metaphysik», und schließlich Sempers «mechanistischer» seine «teleologische», im Begriff des «Kunstwollens» ausgedrückte Auffassung entgegensetzte, so verkürzt er Semper nicht nur, sondern mißversteht ihn. Tatsächlich ist Sempers Lehre damals aber auch von reformfreudigen Architekten unter allerdings positiven Vorzeichen so interpretiert worden; mit anderen Worten trifft Riegl eher die zeitgenössische Semper-Rezeption als Semper selbst. Indessen verbindet Riegl mit

andere damals die zum Subjekt aufgespreizte, metaphysische «Macht der Geschichte» zitierten und in ihrem Namen das Bestehende rechtfertigten und der Kritik entzogen, blieb Semper ein aufgeklärter Historist, ein der Zukunft vertrauender Humanist, der die geschichtliche Herkunft mit Blick auf eine veränderungsbedürftige Wirklichkeit im Auge behielt.

In diesem Rahmen diente seine Orientierung an der Renaissance auch dem Versuch, wenigstens kulturell eine gemeinsame, der sozialen Verständigung dienende Sprache zu retten, nachdem der materiale Lebenszusammenhang dafür nicht mehr oder noch nicht einstehen konnte. Denn Semper ging es im Sinne einer kommunikativen Vernunft um die soziale Wirkung von Architektur, um Verständlichkeit, die das Neue im Alten formulierte und solcherart kommensurabel machte. So vergliech er den Architekten, der überlieferte Formen ausblendete oder, ganz im Gegenteil, wörtlich wieder aufnahm, mit einem «Autor, der für die Behandlung seines Themas seiner Sprache Zwang anthut, und eine veraltete, fremde oder selbstgeschaffene Wortstellung und Ausdrucksweise dafür annimmt. Er wird nur mühsam verstanden werden...» [37]. Mit anderen Worten schienen Semper die subjektiven Setzungen der «Privatstilerfinder» ebenso illusionär wie die rückwärtsgewandten, einem toten Schematismus verfallenen Wiederbelebungsversuche «antiquarischer Spätlinge». Es war das geschärfte Bewußtsein für die Diskontinuität zwischen Herkunft und Zukunft, die Semper für einen vorläufigen Ausgleich zwischen Tradition und Moderne plädieren ließ. «... neue Gedanken mit den alten Typen ausdrücken...» [38], war gleichsam sein Motto, auch wenn er letztlich auf eine gänzlich erneuerte Sprache hoffte. Sie konnte freilich nicht voluntaristisch als Kopfgeburt entstehen, sondern sich nur gesellschaftlichem Wandel verdanken: Stil war für Semper vor allem Ausdruck der «sozialpolitischen und religiösen Zustände», auch wenn er den wissenschaftlichen Nachweis dafür

Semper das stoffliche Interesse, das Kunstgewerbe. Vgl. A. RIEGL, *Spätrömische Kunstindustrie* (zuerst 1901), Darmstadt 1964, S. 8-9.

[37] Zitiert nach W. HERRMANN, *Probleme zeitgenössischer Architektur,* in W. HERRMANN, *Gottfried Semper, Theoretischer Nachlaß,* S. 48 (Herrmann zitiert hier aus unpublizierten Manuskripten Sempers).

[38] Zitiert nach W. HERRMANN, *Probleme der zeitgenössischen Architektur,* S. 48.

schuldig blieb: Der diesem Thema gewidmete, dritte Band seines Hauptwerkes gedieh nicht über verstreute Gedanken hinaus.

Indes blieb Semper, was die Realisierung seiner Kunstlehre anging, skeptisch. Der kapitalistische Verwertungszusammenhang von Kunst und Wissenschaft, den er als einer der wenigen Architekten bemerkte und beim Namen nannte, stand dem entgegen: «So z.B. greift die exakte Wissenschaft noch auf ganz andere viel wirksamere Weise... in die Verhältnisse der Gegenwart ein, als Leiterin nämlich, oder vielmehr als *spiritus familiaris,* des spekulierenden Jahrhunderts. Sie bereichert das praktische Leben und erweitert den Wirkungskreis der vorteilbedachten Geschäftswelt mit ihren Entdeckungen und Erfindungen, die, statt wie sonst Töchter der Noth zu sein, diese erst künstlich erzeugen helfen, um Absatz und Anerkennung zu finden. Das kaum Eingeführte wird wieder als veraltet der Praxis entzogen, ehe es technisch, geschweige künstlerisch, verwerthet werden konnte, indem immer Neues, nicht immer Besseres, dafür an die Stelle tritt» [39]. Freilich sah Semper die Auswirkung des Marktes auf Kunst und Architektur nicht nur negativ. Vielmehr wies er dem Markt zugleich die Aufgabe zu, das zähe Überleben veralteter Traditionen zu «zersetzen» und damit dem Neuen Bahn zu brechen [40].

Vorläufig aber konnte es nur darum gehen, die ästhetisch freigesetzten «ererbten Überlieferungen der Kunstsymbolik» aufzunehmen und den gegenwärtigen Bedürfnissen anzuverwandeln. Gerade weil die Sprache der Renaissance vertraut und zugleich flexibel war, konnte sie in veränderter Konstellation das Neue aufscheinen lassen, Geschichtlichkeit im Spannungsfeld von Alt und Neu signalisieren. Indes figurierte die Renaissance auch deshalb als Paradigma, weil sie selbst mit ihrer Antikenorientierung Neues schuf, allerdings in der Meinung, Altes wieder zum Leben zu erwecken. Es war «die freie Handhabung bereits umgeformter Bauformen, die im Sinne der Sublimierungsthese nur noch geringen Realitätswert» haben [41], dafür aber desto offener fürs

[39] Vgl. G. SEMPER, *Der Stil,* 1, S. XII.

[40] Vgl. G. SEMPER, *Wissenschaft, Industrie und Kunst,* S. 43 ff. Zu diesen Fragen vgl. auch H. QUITZSCH, *Gottfried Semper,* S. 35 ff. und G. REISING, *Kunst, Industrie und Gesellschaft,* in *Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts,* S. 49 ff.

[41] Vgl. A. von Buttlars Einführung in die *Kleinen Schriften,* unpag.

Symbolische sind, die sie der Moderne angemessen erscheinen ließen. Was sich freilich in der Renaissance gleichsam naiv gebärdete, war in der entzweiten Moderne reflexiv geworden. In diesem Sinne war das Historische Ausdruck des Poetischen. Deshalb konnte Semper die Eisenkonstruktion niemals «als künstlerisches Element» akzeptieren. Fehlte ihr doch «jede gemütliche Stimmung», sie war seelenlos wie Henri Labroustes Bibliothèque Ste. Geneviève, die Semper gleichwohl als demokratischen, rationalen Bau rühmte: Holz und Eisen schienen ihm zu feingliedrig, um dem Auge optischen Halt zu geben. Die historisch geprägte Seherfahrung verlangte die Massenwirkung [42].

Damit ist ein Grundkonflikt des 19. Jahrhunderts angesprochen, der sich im Konkurrenzverhältnis von Ingenieursbau und Baukunst manifestierte. Die immer wieder diskutierte Frage war, wie die emotionalen Bedürfnisse des Menschen in einer Zeit, die sich im Rahmen der industriellen Revolution zunehmend einer technischen Rationalität verschrieb, befriedigt und ausgedrückt werden könnten. Die Glas-Eisen-Bauten, deren zarte, transparente Erscheinung allen bis dahin üblichen Wahrnehmungsgewohnheiten widersprach, wurden in den fünfziger und sechziger Jahren zwar nicht nur als konstruktive Leistungen gewürdigt, die mit minimalem Aufwand einen maximalen Nutzen erzielten, sondern auch als märchenhafte Lichterscheinungen, als Kristallpaläste gepriesen [43]; die Mehrzahl der Architekten aber sah in ihnen nur eine zeitkonforme Mimesis an die Versachlichung des Alltags. So nannte auch Semper Joseph Paxtons basilikale Konstruktion ein «glasbedecktes Vacuum», dabei durchaus zwischen Kritik und Bewunderung schwankend [44]. Als Architektur, die massen- und schattenlos dem Auge nirgends Halt bot, schien sie allenfalls für ephemere, transitorische Zwecke geeignet. Die Suche nach Dauer im Wechsel, nach einem Halt inmitten der wachsenden Unbe-

[42] Vgl. G. SEMPER, *Ueber Wintergärten,* in *Kleine Schriften,* S. 458; M. BRIX - M. STEINHAUSER, *Geschichte im Dienst der Baukunst,* S. 284.

[43] Vgl. C. FRIEMERT, *Die gläserne Arche, Kristallpalast London 1851 und 1854,* München 1984.

[44] Semper imaginiert in Paxtons Kristallpalast neben den Teppichbehängen ein *velum.* Dann «würde man in diesem wundervollen Gebäude den ursprünglichen Typus der primitiven architektonischen Form von sich haben». Gemeint ist das Zelt. Vgl. W. HERRMANN, *Gottfried Semper im Exil,* S. 66.

ständigkeit – mit anderen Worten: die Sicherung der Identität durch kulturelle Kontinuität – fand dagegen in der idealen Bestimmung der Monumentalarchitektur ihre adäquate Entsprechung [45]. Hier sollte die Menschheit repräsentiert werden; darin sah Semper jedenfalls die vornehmste Kunstaufgabe. So konnten die historisch staffierten Monumentalbauten, die der unbekleideten Zweckform der Glas-Eisen-Konstruktionen konfrontiert wurden, zum Residuum emotionaler Ansprüche erklärt werden, ein Inbild der abstrakten Versöhnung sozialer Widersprüche.

Indes waren die zitierten «Wirkungen auf das Gemüth» nur dann zu erzielen, wenn sich die Architektur gegen die notorische kommerzielle Interessenverflechtung als selbständiger Zweck behauptete, gegenüber ihrer realen Funktion einen ästhetischen Eigensinn bewahrte. Was bei anderen nur eine unverfrorene Suggestion war, figurierte bei Semper als utopisches Versprechen. Nocheinmal wurde hier die der Kunst eigene Dimension des Scheinens, die Goethe einst am Beispiel Palladios gegen einen rationalistischen Kunstbegriff verteidigt hatte, bekräftigt, um schließlich im Verhältnis der Analogie die freiheitliche Zuordnung des autonomen Individuums zum Staat zu bezeichnen. Das der Mauermasse vorgeblendete Dekorum, das in den Renaissancebauten als selbständiges Glied dem Ganzen sich einfügte, war ein Bild dafür. Wie der Kunstkritiker Friedrich Pecht damals zu Recht betonte, hat sich Semper mit diesem Bild zum Liberalismus bekannt [46].

Gleichzeitig aber begegnete Semper der unschuldigen Versicherung, daß in einer Zeit, die von kommerziellen Moden beherrscht wird, «die wahre Kunst um so reiner und erhabener an den Monumenten hervortreten» würde, mit der lakonischen Einsicht: Die «höhere Kunst... geht schon seit langem auf den Markt, nicht um dort an das Volk zu reden, sondern um sich feilzubieten» [47]. Sein eigenes Interesse galt gleichwohl der Monumentalarchitektur als «höherer Kunst», die indes nur in kommunalem Auftrag

[45] Vgl. M. Brix - M. Steinhauser, *Geschichte im Dienste der Baukunst*, S. 284.

[46] Vgl. F. Pecht, *Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts* (Studien und Erinnerungen, 1), Nördligen 1877, S. 166 ff.

[47] Vgl. G. Semper, *Wissenschaft, Industrie und Kunst*, S. 42.

oder als Staatskunst zu verwirklichen war. Und dieser Staat entsprach Sempers Vorstellungen keineswegs. Er blieb im Gegensatz zu den meisten Liberalen auch nach der Reichseinigung seinem Freiheitsideal treu und bekannte sich als geschworener Feind Bismarcks. Die Freiheit des Einzelnen durfte der Einheit des Ganzen nicht aufgeopfert werden, das Besondere im Allgemeinen nicht untergehen. Das galt Semper politisch und ästhetisch gleichermaßen.

Semper war es aber auch, der die Trennung der Architektur als Kunst von der ausübenden Praxis und damit die wachsende Trennung von materieller und geistiger Arbeit zugleich beklagte und als unumkehrbaren Prozeß darstellte. Er machte dafür die universale Konkurrenz, die hochspezialisierte Arbeitsteilung und die Technisierung der materialverarbeitenden und -herstellenden Industrie verantwortlich. «Wo die Maschine näht, strickt, stickt, schnitzt, malt» und «der härteste Porphyr und Granit... sich wie Kreide» schneiden lassen, drohte der Architekt zum «unmaßgeblichen Geschmacksrath» der Industrie zu werden [48]. Scharfsichtiger als seine Kollegen bemerkte Semper, daß die Industrie die freie Konkurrenz nützt, um sich «die besten Kräfte» zu sichern und sich gleichzeitig «als Beschützerin und Pflegerin der Künste und der Künstler» zu profilieren: «Aber es ist ein Unterschied, für die Spekulation arbeiten und als freier Mann sein eigenes Werk vollführen. Dort ist man doppelt abhängig; Sklave des Brotherrn und der Mode des Tages, die letzterem Absatz für seine Waren verschafft. Man opfert seine Individualität, seine 'Erstgeburt' für ein Linsengericht» [49]. Deshalb wurde jetzt umso mehr auf der Freiheit der Kunst bestanden und ihre geistige Formbestimmtheit betont. Nicht nur die werktätige oder maschinelle Aneignung der Materie, sondern deren Durchdringung mit historischer Bildung galt von Schinkel bis zu Semper als vornehmstes Ziel eines Bauens, das auf das abstrakte Ideal der Humanität verpflichtet wurde. Freilich, was Schinkel, Heinrich Hübsch oder Semper noch als Problem erkannt hatten, prägten andere gleichzeitig unreflektiert in ideologische Münze: Die ideale Überhöhung der Wirklichkeit durch die Evokation geschichtlicher Formen verkam zuletzt zur bloßen Maskerade: das von Schinkel einst

[48] Vgl. *ibidem*, S. 31.

[49] Vgl. *ibidem*, S. 37.

zitierte «unendliche Reich der Idee» als «Fortschritt zur Freiheit», Sempers Hoffnungen auf die Demokratie wurden in der blinden Affirmation des Bestehenden obsolet. Dem scheint zu widersprechen, daß das historische Stilzitat seit den sechziger Jahren häufig auch mit dem Anspruch begründet wurde, die Kultur breiteren Kreisen zugänglich zu machen. Indes verlangte das neue besitzbürgerliche Publikum nur, in seinen Illusionen unterhalten zu werden. Die Mode war dafür geeigneter als die Kunst.

IV.

Dagegen wendeten sich im ausgehenden 19. Jahrhundert die überall einsetzenden Reformbewegungen, die jetzt nicht mehr, wie früher, alle Hoffnung auf die Wiederbelebung des Handwerks, sondern auf die industrielle Technik setzten. Sie war damals Grundlage einer neuen Ästhetik, die von der Avantgarde der Architekten entwickelt wurde. Die prinzipielle Trennung des Idealen vom Profanen wandelte sich dabei zum graduellen Unterschied. Beispielhaft dafür ist Otto Wagner, der, einst selbst Historist, mit seinem Verzicht auf die Stilmaske dem tatsächlichen Entwicklungsstand der materiellen Produktion entsprach. Daß der neue «Nutzstil» zuerst in Verkehrsbauten verwirklicht wurde, weist Wagner als Erben der historistischen Tradition aus.

Die ästhetische Instrumentalisierung des Gebrauchswertes und der technischen Mittel hob die Trennung von Form und Inhalt auf. Die künstlerische Wahrheit, die früher im Grenzbereich des Realen und Fiktiven angesiedelt worden war, erhielt jetzt eine neue Bestimmung: Das Illusionäre wurde ausgeschlossen; die ästhetische Phantasie entzündete sich nicht mehr am historischen Erinnerungsbild, sondern an der Technik. Das war ein Stück Entideologisierung bürgerlicher Architektur, ohne sie selbst preiszugeben. Dem entsprach Otto Wagners pragmatischer Grundsatz, «daß es der Kunst nicht zukommt, gegen die... wirtschaftlichen Strömungen anzukämpfen oder sie durch eine Lüge zu bemänteln, sondern daß ihre Aufgabe darin liegt, selbst solchen Anforderungen Rechnung zu tragen» [50]. Indes war es um 1900 nur

[50] Vgl. O. WAGNER, *Die Baukunst unserer Zeit* (zuerst 1895), Wien 1979 (Nachdruck der 4. Aufl., Wien 1914), S. 87; vgl. auch M. BRIX - M. STEINHAUSER, *Geschichte im Dienste der Baukunst*, S. 288.

eine Minderheit, die solche Einsichten vertrat. Die Mehrzahl der Architekten blieb historistisch orientiert.

Wagners zuerst 1895 publizierte Schrift *Die Baukunst unserer Zeit* hat deshalb das Pathos eines Manifests der Moderne:

«So gewaltig aber ist die Umwälzung, daß wir nicht von einer Renaissance der Renaissance sprechen können. Eine völlig Neugeburt, eine Naissance, ist aus dieser Bewegung hervorgegangen» [51].

Tatsächlich aber verleugnete Wagner, der sich immer wieder kritisch und mit Respekt auf Semper bezog, seine historistische Schulung keineswegs. So bestätigte er die überlieferte Hierarchie der Bauaufgaben und die tradierten Bautypologien, die er allerdings formal und material neu formulierte, dabei konstruktiv «die tragende und stützende Linie», optisch die membranartig dünn gespannte, «tafelförmige Durchbildung der Fläche» und material Gußeisen, Aluminium und Stein zur Kunstform durchbildend [52]. Sie artikulieren die bedürfnisgerecht konzipierte Raumorganisation, verleihen ihr die leichte und lichte, fast schwerelos anmutende Eleganz. Wie Semper unterschied Wagner zwischen funktionalistischem und ästhetischem Postulat, ohne sie wie die Verfechter eines realistischen oder idealistischen Kunstprinzips als Gegensatz zu interpretieren. Freilich figurierte für Wagner «die Konstruktion selbst als die Urzelle der Baukunst», wo Semper das Zelt, die stoffliche Bekleidung zitiert hatte [53]. Insofern verwarf Wagner «das System der Theaterdekoration», dem Semper als Historist noch gehuldigt hatte. Wagners epochemachenden Wiener Bauten, die Postsparkasse (1904-06) und die Kreuzkuppelkirche am Steinhof (1905-07), bestätigen das aufs Schönste. Wissen und Können, Nutzen und Schönheit, die im Zeichen der industriellen

[51] Vgl. O. WAGNER, *Die Baukunst unserer Zeit,* S. 40.

[52] Vgl. *ibidem,* S. 136.

[53] Vgl. *ibidem,* S. 136 ff. Wagner berief sich mit seinem Motto «Ars sola domina necessitas» ausdrücklich auf Semper, auch wenn er «später zum Teile davon abging». Dabei hielt er im Gefolge Sempers den Kunstanspruch der Architektur gegenüber der Ingenieursleistung aufrecht, ja sprach sogar vom «Baukünstler», der die technischen Zwecke beherrsche und zugleich transzendiere, indem er die Konstruktion ästhetisch interpretiere, dabei die ideelle Durchdringung des Stoffes fordernd und noch einmal den seit der Renaissance tradierten Topos vom gottgleichen, da nicht nachahmenden, sondern erfindenden Architekten aufgreifend.

Rationalisierung auseinandergetreten waren, feierten hier nicht mehr nur theoretisch, sondern auch praktisch ihre Versöhnung.

Welche eminente Rolle Sempers theoretisches Werk spielte, wo eine urbane zeitgemäße Architektur neu formuliert werden sollte, zeigen damals auch Hendrik Petrus Berlage und nicht zuletzt Adolf Loos. Suchte Berlage Natur- und Menschengeschichte aufeinander zu beziehen, wenn er Semper folgend, aber nicht mehr Georges Cuvier, sondern Ernst Häckel nennend, die Archetypen architektonischer Zweckformen auf die variablen «Kunstformen der Natur» gründete [54], dergestalt die neue Konstruktionslogik und Materialsprache seiner Amsterdamer Börse (1875) theoretisch untermauernd, so berief sich Adolf Loos ausdrücklich auf das «Prinzip der Bekleidung» [55]. Dabei meinte er nicht nur wie Wagner oder Berlage ein materialgerechtes, zweckmäßiges Unterscheiden zwischen Träger und Kleid, die sich ja im Talmiglanz historistischer Stoffimitationen zum Verwechseln ähnlich gesehen hatten; vielmehr zielte er wie Semper unabhängig von der Konstruktion auf den Raum, wenn er 1898 dessen genetisches Modell mit geradezu schöpfungsgeschichtlichem Pathos aufgriff: «Im anfange war die bekleidung. Der mensch suchte schutz vor den unbilden des wetters, schutz und wärme während des schlafes. Er suchte sich zu bedecken. Die decke ist das älteste architekturdetail» [56]. Und wie die Wand schließlich den raumteilenden Zeltstoff ersetzte und ihrerseits wieder schmückende und wärmende Teppiche getragen hatte, so vertäfelte Loos die Wand mit Holz oder Marmor – ganz Sempers «Stoffwechsel» entsprechend. Nicht die Konstruktionslogik des Gliederbaus, sondern die raumumschließende Mauer war hier konstituierendes Prinzip. Das verbindet die viel zitierte klassische Tendenz Adolf Loos' mit Sempers Vorliebe für die Renaissance.

Indes wollte Loos die Kunst aus der Architektur verbannt wissen; kunstwürdig erschien ihm allein das keinem praktischen Zweck

[54] Zu Berlage insgesamt vgl. S. POLANO, *Hendrik Petrus Berlage, Opera completa,* Milano 1987.

[55] Vgl. A. LOOS, *Das Prinzip der Bekleidung* (zuerst 1898), in *Adolf Loos, Sämtliche Schriften,* hrsg. von F. GLÜK, 2 Bde., Wien-München 1962, 1: *Ins Leere gesprochen,* S. 105-112.

[56] Vgl. A. LOOS, *Das Prinzip der Bekleidung,* S. 108.

dienende Denkmal – eine polemisch und rigoristisch zugespitzte Reaktion auf das alles überwuchernde historistische Ornament, das in seinen Augen die Architektur geradezu verbrecherisch entstellte [57]. Deshalb plädierte er emphatisch für nüchterne Zweckmäßigkeit, die allerdings kostbare Materialien keineswegs ausschloß. Mit anderen Worten trat die Materialästhetik an die Stelle des Ornaments, figurierten für ihn die «engländer, die ingenieure» als «unsere hellenen», erschienen ihm griechische Vasen «so schön wie eine maschine, so schön wie ein bicycle» [58].

Heute ist anderes angesagt. Die euphorische Feier der technischen Rationalität, die einst die ästhetische Phantasie beflügelt und das Verhältnis von Alt und Neu der kritischen Reflexion überantwortet hatte, ist angesichts der erschöpften natürlichen Ressourcen, der Umwelt- und Traditionszerstörung allgemeiner Skepsis gewichen. Das hat einerseits zu einer neohistoristischen Rückwendung der Architektur geführt, andererseits zu einer ironischen Unverbindlichkeit oder einer nachdenklichen Auseinandersetzung mit den klassischen, universalistisch sich verstehenden Positionen der Moderne selbst [59]. Suchen die einen im Horizont eines gewandelten Problemverständnisses die offenbaren Defizite der historischen Moderne auszugleichen, ohne sie selbst preiszugeben, dabei den ursprünglichen Anspruch einer sozial verbindlichen, Zweck und Mittel bedürfnisgerecht und ästhetisch flexibel formulierenden Sprache bekräftigend, so verselbständigen andere die Darstellungsebene, trennen Zeichen und Bezeichnetes, überlassen sich dem virtuosen, selbstgenügsamen Spiel mit einer ästhetisch freigesetzten Formenwelt. Und hier zeigt gerade die Anspielung auf Geschichte die Enthistorisierung der Überlieferung. Mit anderen Worten kehren in einer veränderten geschichtlichen Konstellation die Probleme wieder, die gerade Semper theoretisch zu lösen versucht hatte.

[57] Vgl. A. LOOS, *ornament und verbrechen* (zuerst 1908), in *Sämtliche Schriften,* 2: *Trotzdem,* S. 276-287; hier unterscheidet sich Loos natürlich von Semper, wenngleich er sich in seinen historischen Ausführungen zum Schmuckbedürfnis durchaus auf ihn bezieht.

[58] Vgl. A. LOOS, *Glas und Ton* (zuerst 1898), *Sämtliche Schriften,* 1, S. 57.

[59] Aus anderer Sicht vgl. H. KLOTZ, *Die Revision der Moderne,* in H. KLOTZ, *Revision der Moderne, Postmoderne Architektur, 1960-1980,* München 1984, S. 7-11; prinzipieller vgl. A. WELLMER, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne, Vernunftkritik nach Adorno,* Frankfurt a.M. 1985.

Wenn beispielsweise Hans Hollein [60] im Bild einer stahlgestützten und -ummantelten Gipssäule Kernform und Hülle in ein ironisch invertiertes Verhältnis setzt, wo Wagner das Warmluftgebläse seiner Postsparkasse zur konstruktivistischen Skulptur gemacht hatte, so erteilt er dem funktionalistischen Verständnis der ästhetischen Form eine Absage. Die ambivalente architekturgeschichtliche Anspielung auf die antike Säule und die moderne Stahlstütze meint freilich auch anderes. Denn Holleins Säule figuriert als talmihaftes Tourismusrequisit in seinem «Österreichischen Verkehrsbüro» (1976-78) in Wien, das er insgesamt theatralisch inszeniert hat. Ist das Büro doch auf den Verkauf von Illusionen spezialisiert, wobei der Traum von der exotischen Ferne zugleich die geschichtliche Tiefe evoziert. Überwölbt von einer Glastonne, die ausdrücklich Wagners Schalterhalle Tribut zollt, versammelt Hollein die Pyramide und den maurischen Kiosk wie süffisant verfremdete Bilder einer Ausstellung, die wahlweise den Käufer stimulieren. Sebastiano Serlios komische und satyrische Renaissance-Bühne, die als groß gerasterte Reproduktion eine Theaterkasse einfaßt, ist dabei nur die Probe aufs Exempel eines zugleich pittoresken und hinterhältigen Spiels mit durchschauten Illusionen, die Charles Moore mit seiner «Piazza d'Italia» in New Orleans (1977-78) gleichzeitig auf die Spitze treibt. Neonlichtig gestylt, die klassischen Säulenordnungen, Triumphbögen und Italiens geographischen Umriß einer amphitheatralischen Pop-Kulisse gleich zitierend, hat er den dort wohnenden Italienern ein Identifikationsangebot gemacht, das die Bruchstelle zwischen Alt und Neu hart am Rande des Kitsches bezeichnet; Italien in Amerika, Heimatkunst im Hollywood-Format. Andy Warhols Slogan «All is pretty» könnte dieser Beaux-Arts-Renaissance als Motto dienen, Lenbachs und Makarts Kulissenzauber als zugleich faszinierendes und ironisch gebrochenes Vorbild. Hier wie dort triumphiert die Ausstellung, der Salon.

Und nicht umsonst ist gleichzeitig das Museum wieder zu einer führenden Bauaufgabe geworden [61]: Inbild einer sich selbst feiern-

[60] Vgl. M. BRIX, *Hans Hollein - Architekturdesign,* in «Idea, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle», III, 1984, S. 187-188.

[61] Vgl. H. KLOTZ - W. KRASE, *Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland,* Katalog zur Ausstellung des Goethe-Instituts in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Architekturmuseum in Frankfurt a.M., Frankfurt a.M.-Stuttgart 1985.

den Architekturästhetik, die nicht mehr bilden, erziehen will, sondern unterhalten. James Stirlings Monumentalität setzender und technisch durchkreuzender Museumsbau in Stuttgart (1977-72) ist dafür charakteristisch; eine architektonische Collage, die wie ein gebautes Paradox anmutet und doch nur der historistischen Erinnerungsspur und dem modernen, jetzt mit High-Tech-Elementen aufpolierten Funktionalismus ein Denkmal setzt. Entsprechend paßt sich Stirling mit seinem steinverkleideten, aber die Nahtstellen markierenden Betonbau dem klassizistischen Vorgängerbau an, ohne sich anzubiedern; zitiert er Schinkels idealische Ehrenrotunde des Berliner Museums, dabei die einstige «ästhetische Kirche» zum nur doch städtebaulich bedeutenden Leerraum profanierend; sucht zuletzt wie Semper eine typologische und nicht nur illustrative Architektursemantik zu entwickeln, die der Bauaufgabe im Spiegel der Architekturgeschichte eine charakteristische Physiognomie verleiht. Wie im 19. Jahrhundert ist der Bau selbst eine architektonische Darstellung der Museumsidee, die einst in den fürstlichen Kunstsammlungen der Renaissance ihren Anfang genommen und schließlich die Kunstgeschichte im synoptischen Bild ihrer Entwicklung ästhetisch stillgestellt hatte. Freilich unterläuft Stirling mit den Mitteln ironischer Verfremdung das Pathos, dem auch Semper noch, die «Tribuna» der Florentiner Uffizien zitierend, gehuldigt hatte. Hier wie dort aber beglaubigen sich Gegenwart und Vergangenheit im Reflexionsbild imaginierter Geschichte. Die ästhetische Freisetzung der Geschichte und ihre Historisierung korrespondieren einander, schließen trotz aller einschneidenden Zäsuren das 19. und das 20. Jahrhundert zusammen.

«Zur Zeit der großen Maler». Der Renaissancismus im Frühwerk Hugo von Hofmannsthals *

von *Achim Aurnhammer*

Die deutsche Literatur entdeckt die italienische Renaissance nicht erst im neunzehnten Jahrhundert. Bereits Klingers *Zwillinge* (1776) und Heinses *Ardinghello* (1787) verknüpfen das «Ideal des unumschränkten Individuums» [1] mit dem Zeitalter der italienischen Renaissance. Doch erst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts bildet sich eine regelrechte Vorliebe für die Renaissance aus: Sie manifestiert sich insbesondere im Drama, der literarischen Gattung, die sich für das Historisieren am empfänglichsten erweist; ihr quantitativer Höhepunkt ist zwischen 1890 und 1910 anzusiedeln. An diesem Renaissance-Kult in der deutschen Literatur um 1900, für den sich der von der Conrad-Ferdinand-Meyer-Forschung geprägte Begriff des «Renaissancismus» eingebürgert hat [2], haben neben vielen Minderdichtern auch bedeutende Autoren Anteil: Thomas Mann, Arthur Schnitzler, Rainer Maria Rilke und Hugo von Hofmannsthal. Im Hinblick auf ihr gesamtes Schaffen stellt der Renaissancismus jedoch jeweils nur eine kurze Phase im Jugendwerk dar.

* Für Rat und freundliche Unterstützung danke ich herzlich Herrn Dr. Rudolf Hirsch (Freies Deutsches Hochstift, Frankfurt am M.).

[1] W. BRECHT, *Heinse und der ästhetische Immoralismus. Zur Geschichte der italienischen Renaissance*, Berlin 1911, S. VII.

[2] «The barbarous name of 'Renaissancismus'» (W.K. FERGUSON, *The Renaissance in Historical Thought. Five Centuries of interpretation*, Cambridge Mass. 1948, S. 180) stammt von F.F. BAUMGARTEN, *Das Werk Conrad Ferdinand Meyers. Renaissance-Empfinden und Stilkunst*, München 1917. Baumgarten definiert den «Renaissancismus» als «eine Erscheinungsform des Historismus des neunzehnten Jahrhunderts, eine Traditionswahl des konventionsuchenden und formgrüblerischen Geistes des XIX. Jahrhunderts» (*ibidem*, S. 6).

Mehrere literaturwissenschaftliche Arbeiten haben sich um eine differenziertere Sicht dieses Phänomens verdient gemacht [3]. Neben Walther Rehms maßgeblicher Studie zum Renaissance-Kult um 1900 [4] sei hier nur auf die neuere Dissertation von Michael O'Pecko zum Renaissancismus im deutschen Drama der Jahrhundertwende hingewiesen [5], zumal sie in der neuesten Studie zu demselben Thema von Gerd Uekermann unerwähnt bleibt [6]. Diesen Forschungsarbeiten sind vor allem zwei Ziele gemeinsam: Zum einen versucht man, den Renaissancismus auf seine geistigen Väter zurückzuführen: Jacob Burckhardt und Walter Pater, Nietzsche und Gobineau. Wegen allzu starker Beschränkung auf inhaltliche Analogien und Parallelen gerät dabei jedoch die ästhetische Differenz der poetischen Umsetzungen kaum in den Blick. Dabei böte sich hier – etwa C.F. Meyer als Leser Burckhardts – durchaus ein lohnendes Feld [7]. Zum anderen hat man immer wieder versucht, der ästhetischen Vielfalt des Renaissancismus in einer Typisierung gerecht zu werden. So unterscheidet Walther Rehm – in Anlehnung an Kategorisierungen des Fin-de-sciècle selbst – drei Spielarten: 1. einen naturalistischen, 2. einen impressionistischen und 3. – im Sinne eines hypertrophen Schönheitskults – einen

[3] Dabei dominieren stoff- und motivgeschichtliche Arbeiten; übergreifende Darstellungen sind die Ausnahme: M. VELTZÉ, *Gobineaus Renaissance und ihr Einfluß auf das deutsche Renaissancedrama der Folgezeit,* Phil. Diss., Wien 1936; L. RITTER-SANTINI, *Maniera Grande. Über italienische Renaissance und deutsche Jahrhundertwende,* in *Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende,* hrsg. von R. BAUER u.a. (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, 35), Frankfurt am M. 1977, S. 170-205.

[4] W. REHM, *Der Renaissancekult um 1900 und seine Überwindung,* in «Zeitschrift für deutsche Philologie», 54, 1929, S. 296-328. Wieder in W. REHM, *Der Dichter und die neue Einsamkeit, Aufsätze zur Literatur um 1900,* hrsg. von R. HABEL, Göttingen 1969, S. 34-77. Ich zitiere im folgenden nach diesem Neudruck.

[5] M.T. O'PECKO, *Renaissancism and the German drama, 1890-1910,* Phil. Diss., John Hopkins University, Baltimore 1976.

[6] G. UEKERMANN, *Renaissancismus und Fin de siècle. Die italienische Renaissance in der deutschen Dramatik der letzten Jahrhundertwende* (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der Germanischen Völker, 84), Berlin-New York 1985.

[7] Ein guter Überblick über Meyers Studium der Werke Burckhardts und die dadurch angeregten Gedichte findet sich in C.F. MEYER, *Sämtliche Werke* (Hist.-Krit. Ausg.), hrsg. von H. ZELLER - A. ZÄCH, Bern 1967, 3: *Gedichte: Apparat zu den Abteilungen III und IV,* hrsg. von H. ZELLER, S. 239 ff.

«hysterischen» Renaissancismus [8]. Diese Typologie dynamisiert O'Pecko, indem er den Renaissancismus zwischen 1890 und 1910 in drei Phasen gliedert: einem ästhetischen Renaissance-Kult der neunziger Jahre folge um die Jahrhundertwende ein vitalistischer, während sich im ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts ein politischer Konservativismus der Renaissance bemächtige [9]. Uekermann versucht eine nationalspezifische Differenzierung des Renaissancismus in Deutschland und Österreich mit der unterschiedlichen Nietzsche-Rezeption zu begründen: Während die starke Wirkung Nietzsches in Deutschland einen «hysterischen» Renaissancismus gezeitigt habe, sei in Österreich die ästhetische Renaissance-Sicht maßgeblich gewesen, die einen impressionistischen Renaissancismus gefördert habe [10]. Die trotz gewisser Verschiedenheiten auffällige Interferenz dieser Typologien zeigt sich desweiteren in dem gemeinsamen Urteil, daß der Renaissancismus mit dem Ersten Weltkrieg und dem Ende der Monarchien seine Bedeutung verliere.

Bei den erläuterten Kategorisierungen werden die einzelnen poetischen Texte meist zu Beispielen oder Belegstücken reduziert [11]. Das interpretatorische Defizit kommt dann zum Tragen, wenn Dynamik, Varianz, Anfang und Ende des Renaissancismus

[8] Dieser Dreigliederung liegt ein vager Prüfstein zugrunde; nach W. REHM, *Der Renaissancekult,* S. 50, seien die drei Spielarten «durch einen jeweils verschiedenen Grad der inneren seelischen Anteilnahme an der Renaissance,... der wirklich wesenhaften Berührung bedingt». Rehms Kategorien lehnen sich solchen Versuchen des Fin de siècle an. So unterscheidet etwa H. BAUER, *Renaissance der Renaissance,* in «Kunstwart», 8, 1894-95, 7, S. 97-100, drei ähnliche Varianten der zeitgenössischen Renaissancemode. Der Begriff der «hysterischen Renaissance» stammt aus Heinrich Manns Roman *Die Göttinnen* (1903), sein Bruder Thomas Mann nimmt ihn in die *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) auf.

[9] Vgl. M.T. O'PECKO, *Renaissancism,* «Conclusion», S. 234-238.

[10] Vgl. G. UEKERMANN, *Renaissancismus und Fin de siècle,* «Ergebnisse», S. 279-283.

[11] In dieser Hinsicht ist das vernichtende Urteil berechtigt, das P. SZONDI in *Das lyrische Drama des Fin de siècle,* hrsg. von H. BEESE (Studienausgabe der Vorlesungen, 4), Frankfurt am M. 1975, S. 22-29, über den von R. HAMANN und J. HERMAND verfaßten Band *Impressionismus* (aus der Reihe: Deutsche Kultur von der Gründerzeit bis zur Gegenwart) fällt. Die Geringschätzung des Kunstwerks, die Szondi am Beispiel von Hofmannsthals *Gestern* beanstandet, läßt sich auch in den klassifikatorischen Bemühungen erkennen, mit denen einzelne Kunstwerke Renaissancismus-Kategorien zugeordnet werden.

nicht aus dem Werk selbst erklärt werden können, sondern mit außerliterarischen Faktoren begründet werden müssen.

Die recht schematischen Klassifikationen zeigen ihre heuristische Unschärfe im Falle Hofmannsthals etwa daran, daß er unterschiedlichen Kategorien des Renaissancismus zugeordnet wird. Die Hofmannsthal-Forschung hat zwar Einzelinterpretationen der renaissancehaltigen Stücke vorgelegt, ohne jedoch den Aspekt des Renaissancismus eigens ausführlich zu würdigen.

Im folgenden soll versucht werden, den Renaissancismus im Werk Hofmannsthals in textnahen Interpretationen zu bestimmen; das Drama *Gestern* wird im Mittelpunkt stehen. Unter Berücksichtigung kritischer wie kunsttheoretischer Schriften Hofmannsthals und der Jung-Wiener soll der Renaissancismus auf ein ästhetisches Programm bezogen werden, um ein angemessenes Erklärungsmodell für die spezifische Eigenart und die kurze Lebensdauer des Wiener Renaissancismus zu gewinnen.

Der Renaissancismus ist ein Spezifikum des Frühwerks Hofmannsthals. Diese «lyrische Phase» läßt man im allgemeinen spätestens mit dem fingierten *Brief* des Lord Chandos an den Lordkanzler Bacon aus dem Jahre 1902 enden. Die Renaissance steht somit am Ende des Frühwerks; sie gibt aber vor allem die Handlungszeit für Hofmannsthals dramatische Anfänge ab, die seinen frühen Ruhm begründen: In den Jahren 1891-1892 entstehen die beiden Einakter *Gestern* und *Der Tod des Tizian* sowie die Fragment gebliebene, auf fünf Akte angelegte Renaissance-Tragödie *Ascanio und Gioconda*. Diese Reihe ergänzt das 1897 entstandene lyrische Renaissance-Drama *Die Frau im Fenster*.

«Sie verehren die Tradition» [12]. Diese Charakterisierung der Jung-Wiener durch Hermann Bahr, Wortführer der österreichischen Moderne, trifft besonders auf den frühreifen Hofmannsthal zu. Bereits als Jugendlicher kennt er die Klassiker der Weltliteratur im Original und versteht sich als spätgeborenen Geisteserben, der die Riesenschultern der Tradition kennt.

Der materielle Wohlstand und das mitteleuropäische Gepräge

[12] H. BAHR, *Das junge Österreich (1894)*, in *Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887-1904*, ausgew., eingel. und erl. von G. WUNBERG (Sprache und Literatur, 46), Stuttgart (usw.) 1968, S. 141-158, hier 145.

seiner Familie haben das Bildungs- und Traditionsbewußtsein des jungen Hofmannsthal sicher begünstigt. Er bewundert an seinem Großvater, einem kunstsinnigen Fabrikanten, dessen

«zärtliche Liebe... zu seinen kleinen Besitztümern: den Bildern, die er auf dem Mailänder Markt zusammengekauft hatte, chinesischen Vasen, alten Stoffen, Schnitzereien... Er war der Erwerber dieses ganzen Gewebes von Gefühlen, Begierden, Zärtlichkeiten, Behaglichkeiten. Mein Vater erbte dieses Ganze und trug es in sich noch verschönert durch die Erinnerung an seinen Vater... In mir ist dies alles auch, zum zweitenmal vererbt» [13].

Aus eigener Anschauung lernte Hofmannsthal die Kunstdenkmäler der italienischen Renaissance kennen. In den neunziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts unternimmt er mehrere Italienreisen: 1892 besucht er auf der Rückreise aus Südfrankreich Genua und Venedig; 1895 reist er nach Venedig; 1897 unternimmt er eine Radtour über Verona, Brescia nach Varese, wo er drei überaus produktive Wochen verlebt; 1898 reist er nach Bologna, Florenz und Venedig, das er auch im folgenden Jahr besucht; 1902 kommt er nach Rom und wieder nach Venedig. Briefe und Aufzeichnungen Hofmannsthals bezeugen sein kunsthistorisches Interesse auf diesen Reisen. Doch es ist auffällig, daß die entscheidende renaissancistische Phase im Frühwerk Hofmannsthals in die Jahre 1891-92 fällt, also vor der Zeit seiner Italienreisen liegt. Aus dem Jahrzehnt 1892 bis 1902 stammen lediglich *Die Frau im Fenster* und das Fragment *Das Kind und die Gäste* (1897). Dieser Befund läßt die Annahme zu, daß Hofmannsthals spezifische Faszination für die Renaissance nicht aus dem «Genuß der Kunstwerke Italiens» (Jacob Burckhardt) [14] resultiert, denn der renaissancistische Schwung nimmt mit der eigenen Anschauung eher ab.

Hofmannsthal war aber schon früh mit der italienischen Renais-

[13] H. VON HOFMANNSTHAL, *Aufzeichnung vom 23. Oktober 1904*, in *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, hrsg. von B. SCHÖLLER in Beratung mit R. HIRSCH (= *GW*), X: *Reden und Aufsätze III (1925-1929) / Aufzeichnungen*, Frankfurt am M. 1980, S. 457 f.

[14] Flüchtig und oberflächlich ist die Skizze von H. WOCKE, *Hugo von Hofmannsthal und Italien*, in «Romanistisches Jahrbuch», 4, 1951, S. 374-392. In ganz ähnlicher Weise wie bei Hofmannsthal schwächt sich die Italiensehnsucht auch bei anderen Autoren der Jahrhundertwende durch Reisen und Betrachten der Kunstschätze eher ab; dies gilt etwa für Thomas Mann. Vgl. dazu L. PIKULIK, *Thomas Mann und die Renaissance*, in *Thomas Mann und die Tradition*, hrsg. von P. PÜTZ, Frankfurt am M. 1971, S. 101-129, hier 101 f.

sance durch Lektüre ihrer literarischen Zeugnisse vertraut. In seiner Bibliothek, die heute im «Freien Deutschen Hochstift» in Frankfurt verwahrt wird, finden sich unter anderem Ariost, Bandello, Machiavelli, Straparola und Tasso. Erstaunlich zahlreich vertreten sind auch die Dramatiker der elisabethanischen Renaissance, die selbst schon in ihren Stücken das Bild eines ruchlosen und schönheitstrunkenen Italien beförderten – ein Renaissancismus in der Renaissance [15].

Zum anderen läßt aber die Struktur der Bibliothek Hofmannsthals noch weitere Prägekräfte seines Renaissance-Bildes erkennen: Er kannte wohl die wichtigsten geistes-, kultur- und kunstgeschichtlichen Arbeiten des neunzehnten Jahrhunderts zur Renaissance.

Dazu gehören die Studien Jacob Burckhardts, neben dem *Cicerone* und der *Kultur der Renaissance* auch dessen *Baukunst der Renaissance in Italien,* Robert Vischers *Signorelli*-Monographie (1879) und wohl auch die *Tizian*-Biographie von Crowe und Cavalcaselle, die seine Vasari-Lektüre ergänzten. Außerdem besitzt er mehrere Bildbände – etwa *Correggio* und *Botticelli* – aus der populären Reihe der «Künstler-Monographien» [16]. Hofmanns-thals Vorliebe für die Renaissance-Kunst sei anekdotisch bekräftigt: Für sein Haus in Rodaun fordert Hofmannsthal bei einem Münchener Kunsthändler «einen genauen Abguß in Farben des Weihbrunnens

[15] Einen guten Überblick über Hofmannsthals Bibliothek im «Freien Deutschen Hochstift» gibt M. HAMBURGER, *Hofmannsthals Bibliothek. Ein Bericht,* in «Euphorion», 55, 1961, S. 15-76. In vielen der ca. dreitausend Bände finden sich nicht nur handschriftliche Lektürenotizen, sondern regelrechte Werkentwürfe. – Über den Renaissancismus der elisabethanischen Dramatiker handelt V. LEE (d.i. Violet Paget), *The Italy of the Elizabethan Dramatists,* in *Euphorion: Being Studies of the Antique and the Mediaeveal in the Renaissance,* London 1899[4], S. 57-108. Daß der junge Hofmannsthal diese Studie kannte, geht etwa aus Aufzeichnungen der 90er Jahre zur Renaissance hervor (H V B 10.3, bzw. 10.7[a]). Shakespeare und dessen Zeitgenossen (Webster, Ford, Massinger, Dekker, Jonson) gehörten nicht nur zu seinen Lieblingsautoren, sie haben auch Hofmannsthals Schaffen beeinflußt. Siehe dazu M. PROSKE, *Shakespeares Nachwirkung auf das dramatische Schaffen Hugo von Hofmannsthals,* in «Shakespeare-Jahrbuch», 95, 1959, S. 143-165.

[16] Jacob Burckhardts Name findet sich schon sehr früh (wohl noch vor 1900) auf einer Lektüreliste Hofmannsthals (unbez. Notizblatt Houghton Library, Harvard).

in Santa Maria novella zu möglichem Preis, 400-600 Lire» [17].

Hofmannsthal war überhaupt wohl weniger am historischen Zugang zur Renaissance als an ihrer ästhetischen Aneignung gelegen. Insofern interessierten ihn vor allem die mehr subjektiv gehaltenen und selbst ins Dichterische übergehenden Arbeiten aus dem Umkreis der englischen Malerdichter, der Präraffaeliten. Mit John Ruskin, Walter Pater und Vernon Lee setzt sich Hofmannsthal schon in jungen Jahren eingehend auseinander [18].

Für Hofmannsthals Renaissance-Bild sind aber vor allem die renaissancistische Dichtung und Malerei des neunzehnten Jahrhunderts von entscheidender Prägekraft. Sein Interesse für die Renaissance zu Beginn der neunziger Jahre fällt mit der Lektüre der Werke Alfred de Mussets und Victor Hugos sowie Poes, Keats', Swinburnes und Brownings zusammen. Wie verschieden bei diesen Autoren auch ihre Verachtung der Stillosigkeit des eigenen Jahrhunderts ist, allen gemeinsam ist ihnen und ihrer literarischen Produktion eine mehr oder weniger starke Flucht in die Renaissance. Und gerade deren renaissancehaltigen Stücke haben den jungen Hofmannsthal besonders angezogen, wie aus Lektürenotizen und Anstreichungen in seinen Handexemplaren zu schließen ist [19]. In diesem Zusammenhang ist auch seine frühe Wertschätzung der englischen Präraffaeliten zu sehen.

[17] Brief an Hans Schlesinger vom 31. Oktober 1900, in H. VON HOFMANNSTHAL, *Briefe*, II: (1900-1909), Wien 1937, S. 38 f., hier 39.

[18] Hofmannsthal hat sich schon in den 90er Jahren mit Ruskin auseinandergesetzt. In den 90er Jahren notiert er sich: «lesen: Ruskin fons clavigera» (H V B 10.7^{c}), vgl. M. HAMBURGER, *Hofmannsthals Bibliothek*, S. 35 f. Die vielbändige Ausgabe der Werke Ruskins findet sich in seiner Bibliothek. – Mit Vernon Lee beschäftigte sich Hofmannsthal früh und eingehend (vgl. Anm. 17) und Walter Pater behandelt er 1894 in einem wichtigen Essay (*Walter Pater*). Vgl. dazu P. GOFF, *Hugo von Hofmannsthal und Walter Pater*, in «Comparative Literature Studies», 7, 1970, S. 1-11, und W.F. WEISS, *Ruskin, Pater, and Hofmannsthal*, in «Colloquia Germanica», 1973, S. 162-170.

[19] In Hofmannsthals Bibliothek finden sich Ausgaben Mussets und Hugos; letzteren behandelt Hofmannsthal 1901 in seiner Habilitationsschrift, *Über die Entwicklung des Dichters Victor Hugo*. – Zwei Ausgaben (von 1877 und 1898) von Brownings Dichtungen haben sich in Hofmannsthals Bibliothek erhalten; davon eine aus dem Besitz von Rudolf Kassner, vgl. M. HAMBURGER, *Hofmannsthals Bibliothek*, S. 50 f. Da sich Hofmannsthal aber schon früher eingehend mit Browning beschäftigt hat, sind nur bedingt Rückschlüsse aus den vorhandenen Leseexemplaren möglich. Immerhin finden sich unter den angestrichenen Gedichten Renaissance-Dichtungen

Um die bildungs- und geschmacksgeschichtlichen Voraussetzungen des Renaissancismus beim jungen Hofmannsthal zu resümieren, dürfen wir festhalten, daß er nicht nach einem historisch getreuen Abbild trachtete; seine Sicht der Renaissance konstituierte sich durch ästhetisch vermittelte Renaissance-Bilder, die er vornehmlich in der englischen und französischen Literatur und Malerei des neunzehnten Jahrhunderts fand. Diese Hypothese wollen wir in Interpretationen der Stücke *Gestern* und *Der Tod des Tizian* auf die Probe stellen.

Die 1891 erschienene «dramatische Studie» *Gestern* umfaßt nicht einmal 700 Verse. Hermann Bahr hat sie als epochemachend gepriesen [20]. Hauptperson ist der jugendliche Müßiggänger Andrea: Er handelt nicht, sondern führt ein ästhetisches Leben zwischen seinen Freunden und Kunstgegenständen.

Die Folge der zehn Szenen zeigt eine symmetrische Struktur: Die erste und zehnte Szene geben jeweils einen Dialog zwischen Andrea und seiner Geliebten Arlette wieder, die zweite und neunte Szene haben jeweils ein Gespräch Andreas mit einem Vertrauten zum Inhalt: seinem früheren Jugendfreund Marsilio und seinem neuen Dichterfreund Fantasio. Diese zyklische Struktur und die Handlungsarmut sind typisch für Hofmannsthals Lieblingsform jener Zeit: das Proverb in Versen; dessen Charakteristik hat

wie *Paracelsus, In a Gondola, Fra Lippo Lippi, Andrea del Sarto,* u.a.m. – Auf einem Entwurfsblatt der 90er Jahre notiert Hofmannsthal neben Notizen zu Renaissance-Kunstwerken: «E.A. Poe: Politian» (H V B 10.7^{b}). – Auf dem Vorsatzblatt seiner Keats-Ausgabe (*The Poetical Works,* 1892) hat Hofmannsthal Vertreter der Renaissance und des Renaissancismus zusammengestellt: «Palladio, Burckhardt, Semper». – Swinburnes Renaissancismus wiederum hat er 1892 in einem Essay (*Algernon Charles Swinburne*) eingehend gewürdigt.

[20] Die lyrischen Dramen zitiere ich im folgenden nach H. von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke* (= *SW*), Kritische Ausgabe, hrsg. von R. Hirsch u.a., III: *Dramen 1,* hrsg. von G.E. Hübnert - K.G. Pott - C. Michel, Frankfurt am M. 1982. Auf sie beziehen sich die eingeklammerten Seitenangaben im Text. – Hermann Bahrs Kritik vom Januar 1892 in der «Freien Bühne» gipfelt in dem Satz: «Ich werde einen zuversichtlichen Instinkt nicht los, daß mit ihm [d.i. Loris bzw. Hofmannsthal] die zweite Periode der Moderne beginnt, die das Experimentieren überwinden und uns, an denen sich die erste entwickelt hat, ihrerseits nun als die 'Alten' behandeln wird». Vgl. H. Bahr, *Loris (1894),* in *Zur Überwindung des Naturalismus,* S. 158-163, hier 163.

er seiner Freundin Marie Herzfeld unter Bezugnahme auf *Gestern* wie folgt erläutert:

«Im Anfang stellt der Held eine These auf (so wie: das Gestern geht mich nichts an), dann geschieht eine Kleinigkeit und zwingt ihn, die These umzukehren (mit dem Gestern wird man nie fertig)» [21].

Die Kleinigkeit, die geschieht, ist, daß Andrea erfährt, daß Arlette ihn «gestern», nämlich in der Nacht unmittelbar vor Beginn der Bühnenhandlung, mit Lorenzo, seinem besten Freund, betrogen hat. Außerdem erkennt Andrea, daß ihn Arlette auch schon zuvor unbewußt mit Lorenzo verwechselt hatte – während einer Schiff-fahrt bei Gewitter und stürmischer See. Der passive Ästhet Andrea reagiert nicht mit stürmischen Renaissance-Gefühlen; er schickt Arlette fort, um am Ende des Stücks mit seiner Resignation allein zu sein.

Die psychologische, unhistorische Handlung scheint, wie schon Richard Alewyn moniert hat, mit dem dekorativen Renaissance-Kostüm in keinem engen Bezug zu stehen [22]. Eine solche Bewertung setzt aber eine genauere Bestimmung des Renaissance-Rahmens voraus, wie ihn Personenverzeichnis und Bühnenbild präsentieren. Alewyn nennt zwar die Personen des Stücks «lebende Bilder, Charaden, aus denen man erraten soll, welches Kapitel der 'Kultur der Renaissance' sie illustrieren» [23]; doch ist dieser vagen Identifikation mit Burckhardts Typenreihe entgegenzuhalten, daß die Namen der Personen zum großen Teil sprechende Namen sind, die Hofmannsthal aus der Renaissance- oder der renaissancistischen Literatur bekannt waren: Den Parasiten Mosca und den Schauspieler Corbaccio kannte er aus Ben Jonsons *Volpone or the Fox* [24], Andrea, Fortunio, Fantasio und Ser Vespasiano stammen aus

[21] Brief an Marie Herzfeld vom 5. August 1892. Vgl. H. von Hofmannsthal, *Briefe an Marie Herzfeld*, hrsg. von H. Weber, (Poesie und Wissenschaft, 1) Heidelberg 1967, S. 29 f., hier 29.

[22] R. Alewyn, *Hofmannsthals Anfang: 'Gestern'*, in *Über Hugo von Hofmannsthal*, Göttingen 1958, S. 46-63, hier 47.

[23] *Ibidem*, S. 48.

[24] Hofmannsthal zitiert auch bei seiner Neukonzeption der *Hochzeit der Sobeide* (1898) aus Ben Jonsons *Volpone;* vgl. M. Müller, *Zwei unbekannte Quellen zu Hugo von Hofmannsthals 'Die Hochzeit der Sobeide'*, in «Hofmannsthal-Blätter», 23-24, 1980-81, S. 84-93, hier 87 f.

Mussets *Proverbes comédies* [25], die ja auch das formale Vorbild für Hofmannsthals lyrische Dramen sind.

Gerade diese sprechenden Phantasienamen und ihr literarisches Vorleben bezeugen, daß Hofmannsthal eine artifizielle, keine historische Renaissance-Gesellschaft präsentiert. Die ästhetisch-literarische Vermitteltheit dieser Renaissance kommt auch darin zum Ausdruck, daß von den im Drama erwähnten Namen außer Savonarola nur die Künstlernamen historisch beglaubigt sind: Palma, Giotto, Giorgione, Correggio.

Der Handlungsort, die Stadt Imola, gehört übrigens zu den Städten, die Burckhardt im Vorwort seines *Cicerone* ausdrücklich aus seiner Beschreibung ausklammert. Warum sich Hofmannsthal auch für das nicht so renaissance-typische Imola entschieden haben mag – vielleicht weil hier das Genie und der Tyrann für kurze Zeit vereint waren: Leonardo stand hier in den Diensten Cesare Borgias [26] – an geographischer Genauigkeit ist ihm nicht gelegen. Er verlegt die Landstadt Imola kurzerhand ans Meer: von Möwen, Klippen, stürmischer Seefahrt und Landungssteg ist die Rede, und auch die übrigen geographischen Namen, die im Drama erwähnt werden – Perugia, Padua, Ostia, Trevi –, haben allenfalls atmosphärische Wirkung [27].

Daß es Hofmannsthal bei Personen und Orten nicht auf geschichtliche Exaktheit ankommt, scheint im Widerspruch mit der naturalistischen Detailliertheit des Bühnenbildes zu stehen. Übereinstimmungen mit Kunstgegenständen, die Burckhardt in seiner *Baukunst der Renaissance in Italien* anführt [28], tragen zum

[25] Vgl. die Nachweise in H. VON HOFMANNSTHAL, *SW*, III, S. 327. Die Gruppe der in der ersten Szene erwähnten Namen – Palla, Strozzi, Lorenzo – stammt aus Mussets *Lorenzaccio*.

[26] Vielleicht wußte Hofmannsthal dies von Marie Herzfeld, die davon in der Einleitung der von ihr übersetzten Schriften des *Leonardo da Vinci*, Jena 1906^{2}, S. 1xxviii, berichtet. Diese zweite Auflage findet sich in Hofmannsthals Bibliothek.

[27] Wie wenig sich Hofmannsthal diesbezüglich um historisch-geographische Treue kümmerte, zeigt seine Antwort auf Marie Herzfelds symbolisches Verständnis des Seesturms in *Gestern;* dem hält Hofmannsthal entgegen, er habe den Sturm «überhaupt nur eingeführt, weil ich gern vom Schifferlfahren spreche». Vgl. den Brief an Marie Herzfeld vom 15. Mai 1892, in H. VON HOFMANNSTHAL, *Briefe*, S. 27.

[28] So erörtert J. BURCKHARDT, *Gesammelte Werke*, II: *Die Baukunst der Renaissance in Italien* (1867 und 1878), Basel 1955, «Hängelampen» (S. 281), «Majoliken» (S. 287 ff.), «Intarsien» (S. 236 ff.), «Stukkaturen» (S. 271 f.) und «Grotesken» (S. 272

authentischen Anschein bei:

«In Andreas Haus zu Imola: Zur Zeit der großen Maler.
Gartensaal im Hause Andreas. Reiche Architektur der sinkenden Renaissance, die Wände mit Stukkaturen und Grotesken geziert. Links und rechts je ein hohes Fenster und je eine kleine Tür mit Vorhängen, darauf Darstellungen aus der Aeneis. Mitteltür ebenso, dahinter eine Terrasse, die rückwärts mit vergoldeten Efeugittern abgeschlossen ist, links und rechts Stufen zum Garten hat. In der linken Ecke von Wand zu Wand eine dunkelrote Hängematte an silbernen Ringen. An den Pfeilern geschnitzte Truhen zum Sitzen. In der Mitte eine Majolikaherme des Aretino. Am Pfeiler rechts eine tragbare kleine Orgel mit freien Blasebälgen; sie steht auf einer schwarzen Ebenholztruhe, die in lichtem eingelegtem Holz harfenspielende Tritonen und syrinxblasende Faune zeigt. Darüber hängen an der Wand eine dreisaitige Geige, in einen Satyrkopf auslaufend, und ein langes Monochord, mit Elfenbein eingelegt. Von der Decke hängen Ampeln in den strengeren Formen der Frührenaissance» (S. 6 f).

Der Gartensaal präsentiert sich in seiner Ausstattung, die sich wie das Inventar einer Kunstsammlung ausnimmt, als wirklicher Kunstraum. Dazu trägt vor allem die Verschiedenheit der Gegenstände bei. Sie stammen aus unterschiedlichen Zeiten: Die Architektur aus der s i n k e n d e n R e n a i s s a n c e, die Ampeln aus der F r ü h r e n a i s s a n c e. Dieser Spannungsbogen wird durch die figürlichen Darstellungen noch erweitert. In ihnen ist nicht nur die Renaissance-Gegenwart in Gestalt der Majolica-Herme des Aretino vertreten [29], auch die Antike ist mit mythologischen (Tritonen, syrinxblasende Faune) und literarischen (Aeneis) Bildthemen gegenwärtig. Somit wird bereits im Bühnenbild der Neurenaissance des Fin-de-siècle die Renaissance des 16. Jahrhunderts selbst – vor allem in ihrem Antikisieren – als eklektisch präsentiert. Diese doppelte Brechung im Renaissancismus ist nicht zufällig; sie hat Methode. Darauf läßt eine Äußerung Hofmannsthals schließen, in der er den Renaissance-Stil des Fin-de-siècle mit dem Stil vergleicht, «den die Menschen des fünfzehnten Jahr-

f.). – Im Erstdruck (*Moderne Rundschau,* 1891) ist das Bühnenbild zwar ähnlich detailliert, weist aber Unterschiede in den Requisiten auf; vgl. Variantenverzeichnis in H. von Hofmannsthal, *SW,* III, S. 307.

[29] Die Büste des großen Spötters, unter der der galante Kardinal sitzt (S. 18), kontrastiert stumm mit den sentenziösen Worten Andreas: «Und es ist nichts verächtlicher auf Erden, / Als dumm betrügen, dumm betrogen werden» (S. 20). Denn das als Szenenanweisung folgende fröhliche Einverständnis zwischen Corbaccio und dem Kardinal unter Aretinos spöttischem Patronat decouvriert Andrea als gehörnten Liebhaber: («Corbaccio und der Kardinal sehen einander verstohlen an und lachen. Andrea sieht sich einen Augenblick fragend um») (S. 20).

hunderts schrieben, wenn sie die Antike zu kopieren meinten» [30]. Im Gartensaal werden also nicht nur Innen und Außen, Natur und Kunst, sowie Vergangenheit und Gegenwart vermittelt; darüber hinaus wird der Ästhetizismus als typische Lebensform dem Klassizismus zugeordnet.

Auffällig ist, daß die kunsthandwerkliche Verzierung und Ausschmückung der Gegenstände ihre jeweilige Zweckbestimmung überlagert. Vorhänge, Möbel und Musikinstrumente sind weniger Gebrauchs- als Kunstgegenstände, die ein bestimmter individueller Kunstgeschmack verbindet. Um aus dem Sammelsurium ein Ensemble werden zu lassen, bedarf es des Sammlers. Doch bei Andrea geht die Funktionsverschiebung seiner Dinge über das Ästhetische weit hinaus. In seinem ästhetischen Selbstbezug sind für ihn Dinge und Menschen als mögliche Reizquellen gleichwertig. Diese Austauschbarkeit illustriert er unter deiktischem Hinweis auf Degen und Geige (S. 11), indem er sie mit seinen Freunden unter dem *Tertium comparationis* des D i n g s vereint. Und als gleichrangige Stimmungsträger parallelisiert er Degen und Orgel mit Vespasiano und Mosca:

«(Den Degen in die Hand nehmend)
Du hier mein Degen, bist mein heller Zorn!
(Auf die Orgel zeigend)
Und hier steht meiner Träume reicher Born!
Der Vespasiano ist mein Hang zum Streit,
Und Mosca... Mosca meine Eitelkeit!» (S. 26)

Doch Andreas Wunsch, sich in Rausch- und Reizzuständen zu verlieren, um dem eigenen Deutungszwang zu entgehen, bleibt nur ein Vorhaben. Der Vielzahl voluntativer Absichtserklärungen steht der isolierte Klageruf eines Einsamen gegenüber: «Oh, wie ich sie beneide um ihr Wollen!» (S. 23). Er zeigt, daß Andrea seine ästhetische Lebensferne als beklagenswert ansieht. Im häufigen leisen a-parte-Sprechen Andreas zeigt sich seine Vereinzelung. Schon die dramatische Form der These Andreas, die dem dramatischen Proverb zugrundeliegt, konterkariert den ästhetischen Immoralismus:

«Und wenn du mich betrögest und mein Lieben
Du wärst für mich dieselbe doch geblieben!» (S. 10)

[30] H. VON HOFMANNSTHAL, *Gabriele d'Annunzio*, in *GW*, VIII: *Reden und Aufsätze I (1891-1913)*, Frankfurt am M. 1979, S. 198-202, hier S. 198.

Denn die *Consecutio temporum* ist in diesem hypothetischen Satzgefüge gestört: der Hauptsatz wird zur ummöglichen Folge des Nebensatzes. Auf den *Potentialis* (Konjunktiv Imperfekt) des Konditionalsatzes folgt der *Irrealis* des bedingten Hauptsatzes. Damit rückt Andrea einen Treuebruch Arlettes in den Bereich der Unmöglichkeit. Die mangelnde Kongruenz hebt gewissermaßen das Bekenntnis zur moralischen Gleichgültigkeit in Liebesdingen auf. Andreas ästhetisches Lebensprogramm entspricht somit einer Bewegung, die die eigene Trägheit schon in sich birgt.

Im Bühnenbild ist die Problematik des ästhetischen Menschen schon angelegt: Für Andrea gibt es nichts außer dem Dekor. Er hält sich mit der Kunst das Leben vom Leibe, erkennt aber auch den Selbstbetrug, der diesem ästhetischen Selbstbezug innewohnt. Dieser ästhetisch-moralische Doppelsinn verleiht dem kunstreichen Gartensaal auch eine allegorische Deutung: eine Lebensbühne voller Vanitas-Symbolen. Seiner Neigung zur Allegorie hat Hofmannsthal bei Andreas Geistesverwandtem Claudio, dem Tor angesichts des Todes, stärker nachgegeben. Claudio charakterisiert seine Kunstkammer als

«... Rumpelkammer voller totem Tand,
Wodurch ich doch mich einzuschleichen wähnte,
Wenn ich den graden Weg auch nimmer fand
In jenes Leben, das ich so ersehnte.» (S. 65)

Andreas Leben krankt an ästhetischer Mittelbarkeit. Deshalb sind Vergleich und Metapher seine bevorzugten sprachlichen Ausdrucksformen, weil sie alles vermitteln können. Er hat sich «so an Künstliches verloren» (Der Tor und der Tod, S. 66), daß er Leben und Natur nur in Kunstvergleichen stilisiert aushalten kann. Die Verschränkung von Natur und Kunst zeigt sich etwa gehaltlich in Andreas Antwort auf Arlettes Frage, was sie denn anziehen solle:

«Heut ist ein Tag Correggios, reif erglühend
In ganzen Farben, lachend, prangend, blühend,
Heut ist ein Tag der üppigen Magnolien,
Der schwellenden, der reifen Zentifolien;
Heut nimm dein gelbes Kleid, das schwere, reiche,
Und dunkelrote Rosen, heiße, weiche...» (S. 13)

Zunächst werden Kunst und Natur in einem syntaktischen Parallelismus in zwei sich jeweils reimenden Verspaaren einander gegenübergestellt. Der dritte Paarreim, der das anaphorische Kontrastmittel, das «Heut», aufnimmt, drängt Kunst und Natur in

Gestalt von Kleid und Rosen in ein Verspaar zusammen und bringt sie in schönen Einklang.

Wie sehr Andreas Stimmungs- und Augenblicksbezogenheit durch Kunst geprägt ist, zeigt besonders seine Rechtfertigung vor seinem Malerfreund Fortunio, dem er erklärt, warum er dessen Gemälde (mit dem Schwan der Leda) durch einen Palma ersetzt habe. Denn die Vielfalt des Trieblebens und der Stimmungen, mit der Andrea seinen Geschmackswandel begründet, illustriert er mit verschiedenen Kunststilen: Giotto, Tizian, Giorgione. Dabei sind wieder Kunst und Triebleben jeweils in einem Paarreim verquickt. Darüber hinaus annulliert der Eklektizismus Andreas die Chronologie der Stile.

«Ist nicht gemengt in unserm Lebenssaft
So Menschentum wie Tier, kentaurenhaft?
Mir ist vor keinem meiner Triebe bange:
Ich lausche nur, was jeglicher verlange!
Da will der eine in Askese beben,
Mit keuschen Engeln Giottos sich umgeben,
Der andere will des Lebens reife Garben,
Des Meisters von Cadore heiße Farben,
Des dritten tolle Laune wird verlangen
Nach giorgioneskem Graun, Dämonenbangen;
Der nächste Tag wird Amoretten wollen,
Mit runden Gliedern, Händchen, rosig vollen,
Und übermorgen brauch ich mystisch Sehnen
Mit halben Farben, blassen Mädchen, Tränen...
Ich will der freien Triebe freies Spiel,
Beengt von keinem, auch nicht – deinem Stil!» (S. 17 f.)

Mit der historistischen «Aufhebung der inneren Schranken zwischen Vergangenheit und Gegenwart» [31] wird die geschichtliche Abfolge der Kunststile in einen überzeitlichen Stilpluralismus überführt. Mittels dieses Stilarsenals kann die eigene Stillosigkeit eklektisch kompensiert werden. Somit spiegelt sich in Andreas Stilsynthese Hofmannsthals Renaissancismus wider. Dessen doppelte Brechung ist von der Forschung meines Wissens nicht erkannt worden; sie liegt zum einen in der Wahl einer selbst schon historistischen, nämlich antikisierenden Epoche, und zum anderen im Rückgriff auf deren künstlerische Verarbeitung durch

[31] Vgl. F. Meinecke, *Werke,* hrsg. von H. Herzfeld - C. Hinrichs - W. Hofer, IV: *Zur Theorie und Philosophie der Geschichte,* hrsg. und eingel. von E. Kessel, Stuttgart 1959, S. 92.

das neunzehnte Jahrhundert.

Wie sehr in diesem doppelten Historismus der eigene epigonale Standpunkt mitbedacht ist, läßt sich an der Handlungszeit des Stückes ablesen: «Zur Zeit der großen Maler». Diese für eine Regieanweisung merkwürdige Wendung – von der Hofmannsthal-Forschung bisher nicht näher ins Auge gefaßt – ist ein abgewandeltes Zitat aus Ferdinand von Saars Trauerspiel *Tempesta* (1881) [32]. Titelheld dieses Künstlerdramas ist der holländische Marinemaler Pieter Mulier aus dem 17. Jahrhundert, dem die italienische Wahlheimat wegen seiner Vorliebe für düstere Seestürme den Beinamen 'Tempesta' gab.

In Saars Drama findet der jähzornige und eifersüchtige Maler, der wegen eines in Rom begangenen Eifersuchtmordes mit seiner Frau auf der Flucht ist, Asyl auf der Isola bella im Lago Maggiore beim Grafen Borromeo. Da für den argwöhnischen Tempesta die Gönnerschaft des Grafen ein Grund zur Eifersucht ist, flüchtet er in einer Gewitternacht überstürzt – geradewegs den Häschern in die Arme. Einen späten Rettungsversuch des Grafen mißversteht Tempesta als Falle und er erdolcht seine Frau vor den Augen des vermeintlichen Nebenbuhlers. Im dritten Akt sucht der Graf den Maler auf, der «ein sehr schönes – aber auch sehr düsteres Bild malt – es ist ein Seesturm» [33]. In einem Kunstgespräch äußert der Graf seine Bedenken gegen die einseitige Vorliebe des Malers, denn sie «erscheint mir fast wie eine Beschränkung, die Sie Ihrem Talente selbst auferlegen» [34]. Tempesta verteidigt sich mit folgenden Worten:

«Das mag sein. Aber ich halte dafür, daß jetzt in der Kunst Beschränkung not tut. Die Zeit der großen Maler, die alles darstellen durften, weil sie es konnten, ist vorüber. Wir Späteren müssen froh sein, wenn wir uns ein Stückchen dieser Welt erobern, aber bis ins kleinste beherrschen» [35].

[32] Die erste Fassung – in Versen – aus den Jahren 1859-60 trug den Titel *Ein Borromäer*. Die umgearbeitete Prosafassung, erschienen im Jahre 1880 (im Druckvermerk 1881), wird im folgenden nach der maßgeblichen Werkausgabe zitiert: F. von Saar, *Tempesta*, in *Sämtliche Werke*, hrsg. von J. Minor, VI: *Dramen 2*, Leipzig o.J. (ca. 1909), S. 95-161.

[33] *Ibidem*, S. 128.

[34] *Ibidem*.

[35] *Ibidem*.

Hier wird der Standpunkt des Spätgeborenen deutlich, da «die Zeit der großen Maler» aus der historischen Distanz der «Späteren» elegisch verklärt wird. An die Stelle des 'uomo universale' in Gestalt des Universalgenies ist der Spezialist getreten, der nur mehr über einen Weltausschnitt verfügt und deswegen Seestürme malt. Indem Hofmannsthal «die Zeit der großen Maler» aufruft, erweist er zwar Ferdinand von Saar seine Reverenz; doch gleichzeitig setzt er sich selbst mit der Vergegenwärtigung der großen Kunstepoche über die historische Distanz und den Respekt des Epigonen Saar hinweg. So nähert sich Hofmannsthal als 'Post-Epigone' über das Zitat Saars der «Zeit der großen Maler» an. Um sich aus dem schmerzlich verspürten Epigonentum zu lösen, wählt sich Hofmannsthal ein überwindliches Vorbild[36]. In ihrem Selbstverständnis als 'Post-Epigonen' unterscheiden die Jung-Wiener und Hermann Bahr folgerichtig «die alten 'Alten' von den neuen

[36] Wie sehr sich der junge Hofmannsthal seines Epigonentums bewußt war, zeigt sich auch daran, daß er mit einem Selbstzitat aus seinem *Epigonen*-Sonett Fantasios Dichterbekenntnis begründet. Läßt Hofmannsthal im Sonett den «Epigonen», denen er sich selbst zurechnet, «richtend... entgegendröhnen»: «Verfluchte Schar von Gegenwartsverächtern! / Gewandelt seid ihr z w i s c h e n den Geschlechtern, / Den Vätern fremd und fremd den eignen Söhnen». (H. VON HOFMANNSTHAL, *GW*, I: *Gedichte, Dramen I (1891-1898)*, Frankfurt am M. 1979, S. 119), so deutet in *Gestern* Fantasio diesen Vorwurf in ein Mitleids- und Selbstbekenntnis um. Dabei wird die Charakterisierung der «Epigonen» zunächst auf die Büßerschar und Andreas Jugendfreund Marsilio bezogen, die das schöne Leben dem Erkennen opfern: «Die meisten sind durchs Leben hingegangen, / Ein blutleer Volk von Gegenwartsverächtern, / Gespenstisch wandelnd zwischen den Geschlechtern» (S. 29). K. MOMMSEN, *Loris und Nietzsche. Hofmannsthals 'Gestern' und frühe Gedichte in neuer Sicht*, in «GLL», 34, 1980-81, S. 49 – 63, hier 59, hat darauf hingewiesen, daß diese Kritik am Impressionismus sowie das Bekenntnis zum «Epigonentum» und dessen Aufwertung auf Nietzsche zurückgehen. «Zur Zeit der Arbeit an 'Gestern' hat Hofmannsthal sich intensiv mit Nietzsches 'Menschliches, Allzumenschliches' beschäftigt» (*ibidem*, S. 53), wo folgender Abschnitt den Dichtern und Epigonen gewidmet ist: «Die Dichter... wenden den Blick entweder von der mühseligen Gegenwart ab oder verhelfen der Gegenwart durch ein Licht, daß sie von der Vergangenheit herstrahlen machen, zu neuen Farben. Um diess zu können, müssen sie selbst in manchen Hinsichten rückwärts gewendete Wesen sein: so dass man sie als Brücken zu ganz fernen Zeiten und Vorstellungen, zu absterbenden oder abgestorbenen Religionen und Culturen gebrauchen kann. Sie sind eigentlich immer und nothwendig E p i g o n e n». (F. NIETZSCHE, *Menschliches, Allzumenschliches* I, 148, in *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bdn.*, hrsg. von G. COLLI - M. MONTINARI, II, München 1980, S. 143).

'Alten'»; die Emanzipation «von diesen Alten zweiter Güte» [37] ist in deren Inanspruchnahme als Vorbilder schon angelegt. Saar selbst scheint sich seiner fragwürdigen Rolle eines transitorischen Vorbilds für die Jung-Wiener bewußt gewesen zu sein; darauf läßt wenigstens folgende Selbstcharakterisierung schließen: «Ich bin der Übergang zu euch, ich bin der Übergang von den Alten zu den Jungen» [38].

Der moderne Ästhet deutet das Phänomen der Stillosigkeit als Stilfreiheit, die sich im souveränen Umgang mit Stilen gefällt. Um die eigene Stilvielfalt auszuzeichnen, sucht er die klassische Kunstepoche der Renaissance auf, da er sie – in ihrem Rückgriff auf die Antike – als wahlverwandt begreift. Ein derart reflektierter Renaissancismus stellt die Ursprünglichkeit in Frage und erhebt das Epigonentum zur Voraussetzung künstlerischer Meisterschaft. Aus dem Blickwinkel des «Enkels», des zweiten Erben

[37] Vgl. H. BAHR, *Die Alten und die Jungen (1891)*, in *Zur Überwindung des Naturalismus*, S. 38-44, hier 40.

[38] M. MOROLD, *Ferdinand von Saar* (1899), in *Das Junge Wien. Österreichische Literatur- und Kunstkritik 1887-1902*, Ausg., eingel. und hrsg. von G. WUNBERG, II, Tübingen 1976, S. 1017-1020, hier 1019. – H. Bahr hatte in seiner Abhandlung über *Das junge Österreich*, S. 145, als Vorbilder Marie von Ebner Eschenbach und Ferdinand von Saar genannt. Doch hinter der Bewunderung, die die Jung-Wiener für ihre Vorbilder aufbringen, ist auch die Lösung und Befreiung davon schon vorgezeichnet, durch die eine neue Dichtergeneration ihren eigenen Standort zu finden sucht: «Die Werke der Ebner und des Saar wirken wunderlich auf sie. Was in diesen Werken ist, ist alles auch in ihren Gefühlen... Aber nicht Alles, was in ihren Gefühlen ist, ist in diesen Werken. Es bleibt ein Rest von Launen, Stimmungen und Wünschen, der doch auch Verkündigung möchte. Wenn es ihnen später einmal gelänge, aus diesem Reste von neuen Trieben ein Werk zu holen, das sich den Thaten des Saar, der Ebner nähern dürfte, dann wäre die stolzeste Begierde der ganzen Gruppe erlöst». Die Wirkung Saars auf die Wiener Moderne ist noch keineswegs erschöpfend behandelt. Hingewiesen sei auf eine Studie zu Schnitzlers Saar-Rezeption von W. NEHRING, *Vergänglichkeit und Psychologie. Der Erzähler Ferdinand von Saar als Vorläufer Schnitzlers*, in *Ferdinand von Saar: Ein Wegbereiter der literarischen Moderne*, Festschrift zum 150. Geburtstag mit den Vorträgen der Bonner Matinee und des Londoner Symposions sowie weiteren Beiträgen, hrsg. von K. POLHEIM, Bonn 1985, S. 100-116. – In einem Brief an Hofmannsthal vom 25. März 1893 greift Saar im Spiegel der Konstellation von Vergil und Dante selbstironisch die ihm zugedachte Rolle des Vorbilds und der Leitfigur auf, die die Nachahmer zu überwinden trachten: «Und nun drücke ich Ihnen im Geiste die Hand und hoffe, daß wir im Mai unter den Wipfeln des Wertheimstein'schen Gartens in Döbling wandeln werden. Wie Dante u. Virgil; der letztere bin natürlich ich». Vgl. R. HIRSCH, *Ferdinand von Saar und Hugo von Hofmannsthal, ibidem*, S. 272-288, hier 275.

– wie bei der großväterlichen Kunstsammlung – glaubt Hofmannsthal nicht an die Möglichkeit eines direkten Zugriffs auf die Renaissance, der selbst bei C.F. Meyer unfreiwillig komische Züge hat; er sucht vielmehr die ästhetische Distanz, indem er sich an künstlerische Renaissance-Bilder des neunzehnten Jahrhunderts hält. So sind in der Formel der Handlungszeit die Renaissance und das neunzehnte Jahrhundert in einer Synthese vereint, die für den jungen Hofmannsthal – entsprechend seiner Charakterisierung durch Hermann Bahr – typisch ist: «Also: Epigone und Moderner» [39].

Daß Hofmannsthal nicht nur in seiner bedeutsamen Zeitangabe auf Ferdinand von Saars *Tempesta* zurückgreift, erweisen auch die inhaltlich-motivlichen Parallelen zwischen beiden Stücken. Eifersucht, Fixierung auf das «Gestern» und die leitmotivische Gewittermetaphorik führen vor allem in ihren Verknüpfungen zu großen Übereinstimmungen, wie folgender Stellenvergleich belegt:

«Warum fühlte ich mich wie vom Blitz getroffen, als ich sie nebeneinander hingehen sah?» [40] (Saar)

«O Blitz, der sie mir jetzt wie damals zeigte/im Boot... im Sturm... gelehnt an seine Brust». (S. 238) (Hofmannsthal)

Bei Saar ist das Gewitter erst metaphorisch mit dem Treuebruch verknüpft, wird dann aber Bühnenwirklichkeit: Tempesta gerät in eine wirkliche Sturmnacht, deren malerische Qualität vom Grafen bekundet wird:

«Furchtbar prächtiges Schauspiel, zu sehen, wie Blitz auf Blitz über den See hinzuckt und die empörten Wolken fast taghell beleuchtet» [41].

Dagegen wird bei Hofmannsthal die blitzartige Erhellung von Arlettes Treuebruch in eine traumhaft erinnerte Sturmnacht verlegt. Da Andrea und Arlette diese Nacht ganz verschieden erlebt haben und wiedergeben, wird die indirekte Schilderung zusätzlich perspektivisch gebrochen und damit in eine vergrößerte ästhetische Distanz gerückt. Somit zeigt sich in der gehaltlichen Nähe gleichzeitig Hofmannsthals Abstand zu seiner Vorlage.

[39] H. BAHR, *Das junge Österreich*, S. 151.

[40] F. VON SAAR, *Tempesta*, S. 124.

[41] *Ibidem*, S. 152.

Ein weiterer Grund dafür, in Saars *Tempesta* ein Vorbild für Hofmannsthals *Gestern* zu sehen, ist die Tatsache, daß Hofmannsthal Ferdinand von Saar nicht nur ein Exemplar seines dramatischen Erstlings *Gestern* «in Ehrfurcht und Sympathie» widmet, sondern zusätzlich seinem heimlichen Vorbild mit einem eigens dafür verfaßten Gedicht huldigt [42]. Da das Widmungsgedicht, ein Sonett, hinsichtlich seines Anfangs und Endes ein ästhetisches Glaubensbekenntnis erwarten läßt, wollen wir es genauer betrachten, um vielleicht so der ästhetischen Intention von Hofmannsthals Renaissancismus näherzukommen.

Widmung
(Für Ferdinand von Saar)

«Ich glaube, aller Dinge Harmonien
Und was von Schönheit auf dem Leben ruht,
Das ist der Dichter ausgegoss'nes Blut
Und Schönheit, die ihr Sinn der Welt geliehen:

Da schufen die aus ihres Innern Glut
Des Ringens und des Lebens Poesien, –
Und jene stillen Leidens leises Ziehen
Verklärend, was beklemmend auf uns ruht.

Doch wo des Abends zitternd zarte Töne
Unnennbar schmerzlich singen vom Entsagen,
Und wo die Dinge, die verschwimmen, tragen

Die rührendste, die nächstverwandte Schöne:
Die Stimmung nenn' ich, Herr, mit deinem Namen
Und glaube, daß du sie geschaffen. Amen» [43].

Die Zweiteilung, die dem Sonett sowieso schon wegen der üblichen Verschiedenheit der Reime in Quartetten und Terzetten sowie der Symmetrie der Doppelstrophen eigen ist, hat Hofmannsthal in der *Widmung* noch verstärkt: Einmal durch die parallele syntaktische Struktur der Quartette und Terzette – beide Verspaare umfassen jeweils einen Satz –, zum anderen stört

[42] Bei R. HIRSCH, *Ferdinand von Saar,* vor S. 273, ist das Titelblatt des Widmungsexemplars abgebildet.

[43] H. VON HOFMANNSTHAL, *Widmung,* in *GW,* I: *Gedichte, Dramen I (1891-1898),* Frankfurt am M. 1979, S. 136.

die «O»-Assonanz und der Doppelakzent des «Doch wo» den jambischen Rhythmus und verdeutlicht daher den Einschnitt.

Der formalen Dichotomie entspricht eine gehaltliche. Die Quartette verkünden einen Zwiespalt zwischen Leben und Schönheit. Schönheit und Harmonie wohnen nicht dem Leben inne, sie sind ein Verdienst der Kunst. Denn erst die Kunst verleiht dem Leben «Blut» und «Sinn». Der Künstler wird gar in seinem Schaffen («schufen») und Verdichten des Lebens («des Lebens Poesien») zu einem Schöpfer stilisiert, der das rohe Leben erst belebt und durch künstlerische Verklärung erträglich macht. Diesem Primat der Kunst vor dem Leben halten die Terzette die Erfahrung einer nicht kunstvermittelten Schönheit entgegen. Die zarten Töne, die von selbst singen, überbieten, wie der Unsagbarkeitstopos («unnennbar»), bezeugt, jeden Dichter; und die verschwimmenden Dinge übertreffen in ihrer superlativischen Schönheit («rührendste», «nächstverwandte») die menschliche Kunst. Doch diese Feier der göttlichen Natur ist auf einen Weltausschnitt reduziert, der von Verzicht und Vergänglichkeit geprägt ist («entsagen», «verschwimmen»). Lediglich die ästhetische Überlegenheit der göttlichen Abendstimmung wird anerkannt und mit der abschließenden Gebetsformel bekräftigt. Nur im geschwächten Übergangsstadium, dem Abend, ist das Leben, die ungeschminkte Wirklichkeit, genießbar; sonst ist die läuternde Sinngebung im Medium der Künste notwendig.

Versuchen wir, in Hofmannsthals *Widmung* an Saar ein ästhetisches Glaubensbekenntnis des Renaissancismus zu erkennen, so ließe sich seine Konfession am ehesten als 'relativierter Ästhetizismus' bestimmen, eine paradoxe Haltung, die wir schon bei Andrea diagnostizierten: Man hält sich mit der Kunst das Leben auf ästhetische Distanz und leidet gleichzeitig an der Lebensferne; Andrea fürchtet aber die Desillusion des Lebens wie

«Ein Aug', entblößt von weich gewohnter Binde,
Dem grell die Wirklichkeit entgegenblinkt,
Das Heute kahl, das Gestern ungeschminkt!» (S. 31)

und wünscht sich nur «die starken Stimmungen der Übergänge» (S. 31) [44] herbei.

[44] Ein Tagebucheintrag vom 6. Juli 1891 und eine fast gleichlautende Passage in einem Brief an Richard Beer-Hofmann vom 8. Juli 1891 bezeugen Hofmannsthals Empfänglichkeit für «die wirklich starken Stimmungen der Übergänge, die wir ge-

Die an *Gestern* erarbeitete Bestimmung von Hofmannsthals Renaissancismus und Ästhetizismus sei an seinen anderen renaissanceträchtigen Stücken beispielhaft bestätigt.

Fast durchgängig läßt sich das eine Merkmal nachweisen: Die Renaissance – die klassische Kunstepoche für das neunzehnte Jahrhundert – wird aufgrund ihrer Antikenrezeption zu einer klassizistischen Epoche ausgedeutet, damit sich das Fin-de-siècle in ihrem Spiegel besser erkennen kann. Hofmannsthal betont die Präsenz der Antike in der Renaissancegegenwart etwa bei der Beschreibung eines Renaissancegemäldes von Matteo de' Pasti im fragmentarischen Festspiel *Das Kind und die Gäste* (1897); dort beschließt eine Gruppe von Dichtern den 'Triumph der Liebe': «zwischen Dante und Petrarca geht Tibull» (282). Und Ascanio liebt es, mit der klugen Gioconda «Vom Titus Livius und Macchiavell... zu plaudern» [45]. Darüber hinaus wird sogar das Dekadenzbewußtsein des Fin-de-siècle in die florentinische Hochrenaissance eingespiegelt, wenn derselbe Ascanio klagt:

«Zu plaudern um des Plauderns willen, um
Der guten Kunst des leichten Plauderns willen,
Das in Florenz bald niemand mehr versteht:
Anmutig, dilettantenhaft, so wie
Die guten Herren und graziösen Damen
Messer Giovan Boccaccios» [46].

Auch das zweite Kennzeichen, nämlich, daß Hofmannsthal in seiner Gestaltung der Renaissance auf den Renaissancismus des neunzehnten Jahrhunderts zurückgreift, bestätigt sich in den anderen Stücken. Die indirekte Annäherung an die Renaissance wird besonders auffällig in Hofmannsthals lyrischem Drama *Die Frau im Fenster* (1897). Der Dichter des Prologs, der im florentinischen Kostüm des fünfzehnten Jahrhunderts auftritt, teilt zwar mit, daß er den Stoff zu seinem Drama nicht der berühmten Novellensammlung des Bandello verdanke, läßt aber seine Quelle im unklaren.

wöhnlich ersticken, weil wir sie für krank halten» (zit. nach H. VON HOFMANNSTHAL, *SW*, III, S. 310).

[45] H. VON HOFMANNSTHAL, *Ascanio und Gioconda*, in *GW*, II: *Dramen II (1892-1905)*, Frankfurt am M. 1979, S. 21.

[46] *Ibidem*.

Diese stammt aus einem renaissancistischen Drama des neunzehnten Jahrhunderts, d'Annunzios *Sogno di un mattino di primavera,* wie das als Motto verwendete d'Annunzio-Zitat auch zu erkennen gibt:

«La demente: 'Conosci la storia di Madonna Dianora?'
Il medico: 'Vagamente. Non ricordo più...'»

Doch nicht nur der literarische Renaissancismus, auch die renaissancierende Malerei des neunzehnten Jahrhunderts wird in der *Frau im Fester* verarbeitet. Stefan Schultz hat nachgewiesen, daß Madonna Dianoras Erzählung von ihrer liebestiftenden Begegnung mit Palla eine versifizierte Bildbeschreibung ist [47]. Ihr liegt das Gemälde *Isabella* des Präraffaeliten John Everett Millais zugrunde. Millais selbst rekurriert in seinem Renaissance-Bild auf eine literarische Vorlage des neunzehnten Jahrhunderts: *Isabella: or The Pot of Basil* (1818), eine Dichtung von John Keats, die ihrerseits auf eine Novelle Boccaccios zurückgeht [48]. Dieser eindrucksvolle Quellenfund fügt sich gut in unser Erklärungsmodell für den Renaissancismus Hofmannsthals.

«Im Juli am Sankt Magdalenentag,
da war Francesco Chieregatis Hochzeit:
das garstige Ding an deiner rechten Hand
ist von dem Tag, und ich weiß auch den Tag.
Wir aßen in den Lauben, die sie haben,
den schönen Lauben, an dem schönen Teich:
da saß er neben mir, und gegenüber saß
dein Bruder. Wie sie nun die Früchte gaben
und Palla mir die schwere goldne Schüssel
voll schöner Pfirsiche hinhielt, daß ich

[47] H.S. Schultz, *Some Notes on Hofmannsthals 'Die Frau im Fenster'*, in «Modern Austrian Literature», 7, 1974, Nr. 3-4, S. 39-57. Schon R. Muther, *Geschichte der englischen Malerei,* Berlin 1903, S. 186, hatte Millais' *Isabella* in Zusammenhang mit Hofmannsthals *Frau im Fenster* gebracht: «Millais behandelte darin die Geschichte von Lorenzo und Isabella, die Keats aus Boccaccio übernommen hatte, und die Hugo von Hofmannsthal in der Frau im Fenster nachdichtete». – Das ästhetische Kalkül dieser doppelten Brechung entgeht der einseitig feministischen Perspektive von U. Weinhold: *Die Renaissancefrau des Fin de siècle. Untersuchungen zum Frauenbild der Jahrhundertwende am Beispiel von R.M. Rilkes 'Die weiße Fürstin' und H. von Hofmannsthals 'Die Frau im Fenster',* in *Aufsätze zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende,* hrsg. von G. Kluge, S. 235-271 (Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik, 81), Amsterdam 1984.

[48] Vgl. Ausstellungskatalog *The Pre-Raphaelites* (The Tate Gallery 1984), London 1984, S. 68-70.

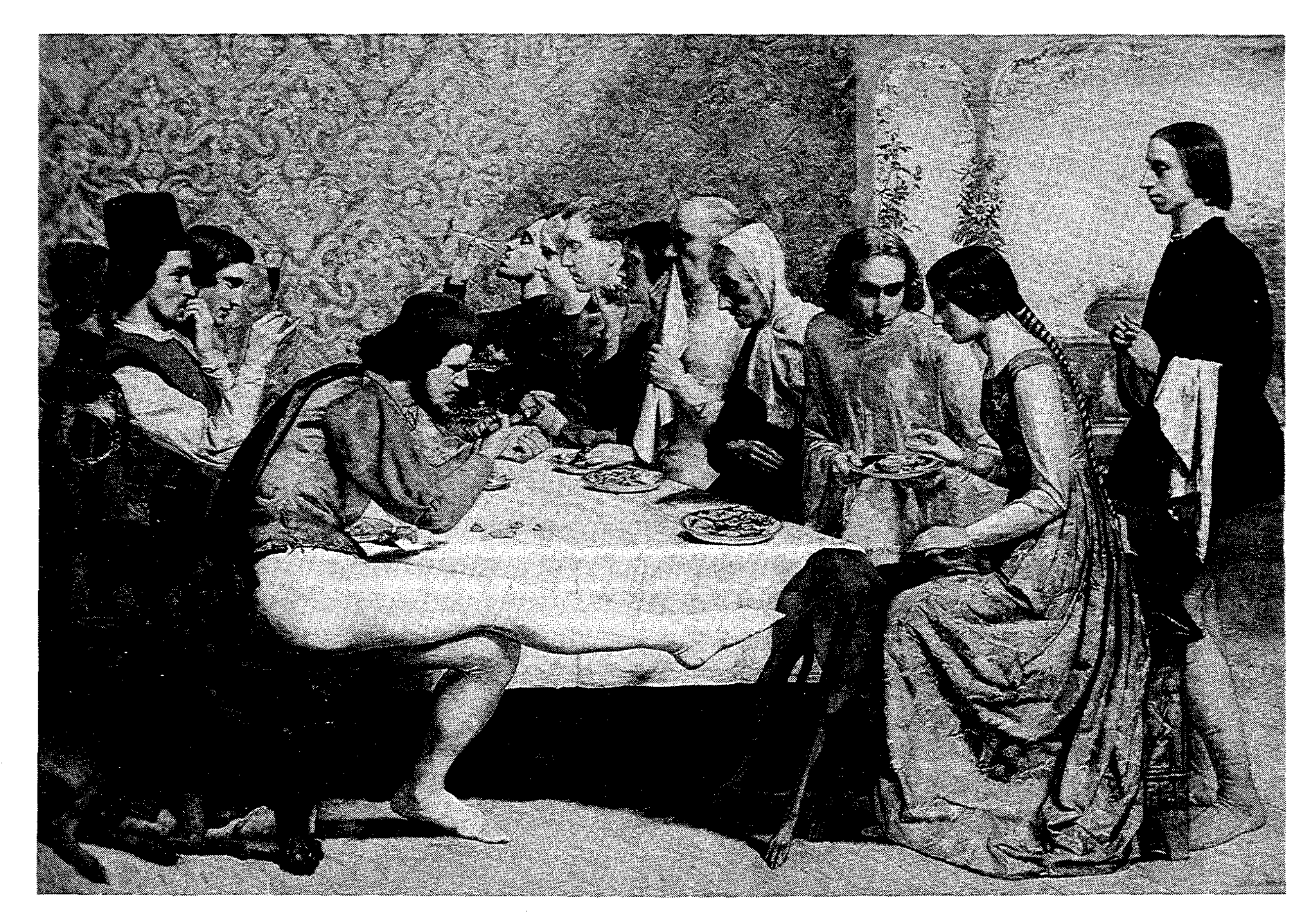


Fig. 1. John Everett MILLAIS, *Isabella* (1849), Liverpool, Walker Art Gallery

mir nehmen sollte, hingen meine Augen
an seinen Händen und ich sehnte mich,
demütig ihm vor allen Leuten hier
die beiden Hände überm Tisch zu küssen.
Dein Bruder aber, der lang nicht so dumm
wie tückisch ist, fing diesen Blick mit seinem
und muß erraten haben, was ich dachte,
und wurde blaß vor Zorn: da kam ein Hund,
ein großes dunkles Windspiel hergegangen
und rieb den feinen Kopf an meiner Hand,
der linken, die hinunterhing: da stieß
dein dummer Bruder mit gestrecktem Fuß
in Wut mit aller Kraft nach diesem Hund,
nur weil er nicht mit einem harten Dolch
nach mir und meinem Liebsten stoßen konnte.
Ich aber sah ihn an und lachte laut
und streichelte den Hund und mußte lachen» [49].

Aber selbst wenn authentische Renaissance-Bilder zitiert werden – etwa Michelangelos badende Soldaten im *Kleinen Welttheater* [50] oder die Tizian-Bilder im *Tod des Tizian* – muß der Renaissancismus des neunzehnten Jahrhunderts deswegen kaum an Gewicht verlieren: Die beiden Tizian-Gemälde, die im *Tod des Tizian* über die Bühne getragen werden, stellen «die Venus mit den Blumen» und «das große Bacchanal» dar (S. 47) [51]. Und Tizians letztes Bild, das die dafür Modell stehenden Mädchen als Venus-Bild mit Panspuppe beschreiben, läßt sich mit Peter Szondi auf ein Gemälde aus der Tizian-Werkstatt zurückführen: «Einweihung in die Geheimnisse des Bacchusdienstes» [52]. Also allesamt Bildthemen der antiken Mythologie, genauer aus dem Umkreis des Dionysos. Aus den vagen Bildanspielungen der Tizian-Schüler lassen sich ebenfalls mythologische und dionysisch beseelte Naturbilder ablesen

[49] H. VON HOFMANNSTHAL, *GW*, I: *Gedichte, Dramen* I, S. 359 f.

[50] Vgl. H. OST, *Ein Motiv Michelangelos bei Hofmannsthal. 'Die Schlacht von Cascina' und 'Das Kleine Welttheater'*, in «Euphorion», 59, 1965, S. 173-177.

[51] Es handelt sich wohl um die *Venus von Urbino* (Florenz: Uffizien) und um *Die Andrier* (Madrid: Prado); vgl. H. VON HOFMANNSTHAL, *SW, III*, S. 394.

[52] Vgl. P. SZONDI, *Zwei Beiträge zu Hofmannsthal. Das letzte Bild*, in *Insel-Almanach auf das Jahr 1965*, Frankfurt am M. 1964, S. 49-57, hier S. 56 f. und Abb. nach S. 64.

(Satyr, Syrinx, Nymphen, Bacchanal) (S. 47-49)[53]. Somit wird selbst im *Tod des Tizian* eine klassizistische Renaissance vorgestellt, die vor allem von der Antike und nicht von zeitgenössischen Themen zehrt und der deshalb schon ein gewisses Epigonentum anhaftet.

Zu den dionysischen Bildthemen fühlte sich das ausgehende neunzehnte Jahrhundert in seinem Neuheidentum und seiner Verehrung des Gottes Pan ebenfalls hingezogen. Hofmannsthal stellt sich in einer Aufzeichnung aus dem Nachlaß 1893 selbst die Frage:

»Ob die Farbgebung im 'Tod des Tizian' nicht Gustave Doré ist? In bläulichem Hintergrund der Teich mit Schwänen, weißer Mondesstreifen, der marmorweiße Faun unterm schwarzen Lorbeer – eher von Beers«[54].

Insofern ist es gar nicht erstaunlich, daß Hofmannsthal sein Künstlerdrama im Jahre 1901 als Totenfeier für Arnold Böcklin aufführen lassen konnte. Dazu schrieb er lediglich einen neuen Prolog, den er mit Anspielungen auf Böcklin-Bilder versah, und bearbeitete den Schluß. Der Hauptteil konnte unverändert bleiben, weil die mythologischen Bildanspielungen ambivalent waren: beziehbar auf Bildvorlagen der Renaissance ebenso wie des neunzehnten Jahrhunderts. Der *Tod des Tizian* behandelt den Niedergang der Zeit der großen Maler im Ableben eines ihrer letzten Meister.

In Verbindung mit der Parallelisierung von Renaissance und Fin-de-siècle läßt das Künstlerthema des Stücks auch eine Selbstdeutung Hofmannsthals erwarten. Dafür spricht vor allem die Konfiguration der auftretenden Personen, die sich nach Wahrnehmungs- und Erlebnisweise sowie Generationenfolge in drei Gruppen gliedern lassen: der greise Tizian, die erwachsenen Tizian-Schüler und der Jüngling Gianino. Tizian erkennt im Sterben, daß er mit seiner Kunst das Leben verfehlt hat und versucht seiner Einsicht mit seinem letzten Bild, das dem großen Pan huldigt, Ausdruck zu verleihen. Ihm steht Gianino am nächsten;

[53] Auch der Kommentar der Kritischen Ausgabe sagt zu den angedeuteten Bildmotiven, daß sie »mehr als Tizians die Wirkung Böcklins erkennen lassen« (H. von Hofmannsthal, *SW, III,* S. 395).

[54] H. von Hofmannsthal, *GW,* X: *Reden und Aufsätze III (1925-1929), Aufzeichnungen,* Frankfurt am M. 1980, S. 364. – Wer sich hinter dem Namen »Beers« verbirgt, weiß ich nicht.

sein poetischer Nachttraum ist ebenfalls mit Pan assoziiert und gipfelt in einem mystischen Erlebnis, das seine stilistische Entsprechung in der Antimetabole findet, in der die intellektuell geprägte sprachliche Wahrnehmungsweise aufgehoben ist:

«Und was da war, ist mir in eins verflossen,
In eine überstarke, schwere Pracht,
Die Sinne stumm und Worte sinnlos macht». (S. 44)

Diese naive Erlebnisweise, die dem Leben den Vorrang vor der Kunst gibt, ist aber den Tizian-Schülern nicht mehr möglich. Im Gegenteil: Sie betonen den Gegensatz von verklärender Kunst und häßlichem Leben, das in der ästhetischen Distanz des Hintergrunds (S. 46) bleiben soll. So korrelieren mit der Generationenfolge Großvater-Sohn-Enkel auch ästhetische Haltungen, die gegensätzliche Präferenzen von Kunst und Leben trennen. In diesem Modell bringt sich der zweite Erbe, als welcher sich Hofmannsthal versteht, in einen engen Zusammenschluß mit dem Meister, während die Schüler als erste Erben in die Rolle zwar vermittelnder aber unschöpferischer Epigonen gedrängt werden. Der lebensfeindliche Ästhetizismus dieser Epigonen fungiert lediglich als ein Übergangsstadium. Damit wird aber auch dem reflektierten Renaissancismus, den wir in engem Zusammenhang mit dem Ästhetizismus gesehen haben, der theoretische Boden entzogen.

Die Kurzlebigkeit des reflektierten Renaissancismus, wie er für Hofmannsthal und das Fin-de-siècle typisch ist, läßt sich auf die Labilität seiner ästhetischen Begründung zurückführen: ein Ästhetizismus, der seine eigene Kritik mittransportiert und deshalb nur provisorisch, nicht dauerhaft sein kann.

Auf dieses Dilemma hin seien abschließend Hofmannsthals ästhetische Schriften der neunziger Jahre gemustert. So sollen seine Bewertungen Swinburnes und Walter Paters aus den Jahren 1892 und 1894 miteinander verglichen werden, um eventuelle Veränderungen der ästhetischen Haltung zu ermitteln.

Die Swinburne-Würdigung charakterisiert in unverhohlener Bewunderung die Künstlergruppe der englischen Ästheten als feinfühlige Eklektiker, «die in einer riesigen Stadt aufgewachsen sind, mit riesigen Schatzhäusern der Kunst und künstlich ge-

schmückten Wohnungen»[55]; ihrer Urbanität entsprechend hat für sie die Kunst Vorrang vor dem Leben: «Eine purpurne Blüte auf braunem Moorboden wird sie an ein farbenleuchtendes Bild erinnern, einen Giorgione, der an einer braunen Eichentäfelung hängt. Ihnen wird das Leben erst lebendig, wenn es durch irgendeine Kunst hindurchgegangen ist, Stil und Stimmung erfahren hat»[56]. Hofmannsthal charakterisiert dabei die Renaissance als bevorzugte Kunstepoche, auf deren Artefakte man zurückgreift. Im «souveränen Stilgefühl» dessen, der keinen eigenen Stil hat, imitiert man «den Zauber unbeholfener Anmut, der von den gemalten Legenden des Fra Angelico ausgeht, und den Duft heißer und reifer Dinge in den Gartengeschichten Messer Giovan Boccaccios»[57]. Den raffinierten Reiz dieser Technik nennt Hofmannsthal, «daß sie uns unaufhörlich die Erinnerung an Kunstwerke weckt und daß ihr rohes Material schon stilisierte kunstverklärte Schönheit ist»[58]. Die Parallelen zu seinem Ästhetizismus und Renaissancismus sind augenfällig[59].

Hofmannsthal teilt auch den elitären Anspruch dieser Kunstauffassung, wenn er die Ästheten in ihrer selbstgewählten Isolation mit Eingeschlossenen in einer Kunstkammer vergleicht, bei der ein künstliches Panorama das Außen vertritt. Doch sieht er in der Unvermittelbarkeit von Leben und Kunst, die das Abschirmen von der sozialen Wirklichkeit notwendig macht, einen Mangel. Die andere Seite des Ästhetizismus, der Verlust an Vitalität, die nur dann zustandekommt, wenn man sich dem Leben aussetzt, wird durchaus erkannt.

[55] H. VON HOFMANNSTHAL, *Algernon Charles Swinburne,* in *GW,* VIII: *Reden und Aufsätze I (1891-1913),* Frankfurt am M. 1979, S. 143-148, hier 143 f. Vgl. dazu K.G. JUST, *Formen der Rezeption. Algernon Charles Swinburne und die deutsche Literatur der Jahrhundertwende,* in *Übergänge. Probleme und Gestalten der Literatur,* Bern-München 1966, S. 209-228.

[56] *Ibidem,* S. 143.

[57] *Ibidem,* S. 146 f.

[58] *Ibidem,* S. 147.

[59] Hofmannsthal «Stilverdrehungsmanie» (so der Dichter in einem Brief vom 21. März 1894 an Leopold von Adrian), die «Ineinanderspiegelung von Stilen und Stoffen», erläutert M. HOPPE, *Literatentum. Magie und Mystik im Frühwerk Hugo von Hofmannsthals* (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker, N.F. 28), Berlin 1986, als künstlerisches Prinzip des Frühwerks.

Zwei Jahre später urteilt Hofmannsthal anläßlich Walter Paters bedeutend distanzierter. Er kritisiert dessen Ästhetizismus und Renaissancismus als hypertrophen, maßlosen Zustand und als Rauschmittel: «ein übernährtes und überwachsenes Element unserer Kultur und gefährlich wie Opium» [60]. Zudem kennzeichnet er den Ästhetizismus als ein nur übermitteltes, kein direktes Erbe, wenn er ihn «so sehr aus zweiter Hand» [61] nennt.

Da dieser postepigonale Standpunkt seiner Selbstdeutung entspricht, bezieht Hofmannsthal sich in seine Darstellung mit ein, indem er vom distanzierenden «er» zum einvernehmlichen «wir» wechselt. Da er aber in den kritischen Passagen zudem vom Präsens ins Präteritum übergeht, relativiert er den Ästhetizismus als ein generations- und jugendspezifisches und damit abgeschlossenes Phänomen. Er schließt seinen Essay, indem er einem langen Katalog von Schönheiten, die sich an artifiziellen Vorbildern messen und der Kunst vergleichen, lakonisch die unvergleichliche und unsägliche Schönheit des Lebens gegenüberstellt. Bereits hier zeichnet sich die Sprachkrise ab, die im Chandos-Brief Thema wird. Der wortreiche Ästhet verstummt angesichts des wirklichen Lebens.

Auch in seiner Auseinandersetzung mit d'Annunzio im letzten Jahrzehnt des Fin-de-siècle läßt sich Hofmannsthals Hinwendung zum Ästhetizismus und seine Abkehr davon nachvollziehen. Er vergleicht den Stil d'Annunzios mit «dem großen und sehr eleganten Stil, den die Menschen des fünfzehnten Jahrhunderts schrieben, wenn sie die Antike zu kopieren meinten» [62]. In diesem doppelten Klassizismus erkennt Hofmannsthal die Möglichkeit und die Gefahr des doppelten Epigonentums. Schließlich wirft er d'Annunzio vor, der Gefahr des bloß Artistischen in eklektischer Filigrantechnik zu erliegen und damit das Leben zu verfehlen.

[60] H. von Hofmannsthal, *Walter Pater,* in *GW,* VIII: *Reden und Aufsätze I (1891-1913),* Frankfurt am M. 1979, S. 194-197, hier 196.

[61] *Ibidem,* S. 197.

[62] H. von Hofmannsthal, *Gabriele d'Annunzio,* S. 198. Zu dem Verhältnis zwischen Hofmannsthal und d'Annunzio vgl. die gründliche und materialreiche Untersuchung von F. Aspetsberger, *Hofmannsthal und d'Annunzio. Formen des späten Historismus,* in «Studi germanici», NS, X, 1972, S. 425-500.

Diese Essays Hofmannsthals belegen, was wir schon an den ästhetischen Intentionen im Zusammenhang mit seinem Renaissancismus festgestellt haben: die Kunst wird als Ersatz des Lebens proklamiert im Wissen, daß sie nur ein Surrogat ist. Dieser provisorische Ästhetizismus läßt sich auch in Zeugnissen anderer Jung-Wiener nachweisen. Ihr Wortführer Hermann Bahr war nicht nur am Zustandekommen der Wiener Moderne beteiligt, er leitete auch die Überwindung der Moderne ein; so deutet er etwa in seiner Essay-Sammlung *Renaissance* (1896-97), die Hugo von Hofmannsthal gewidmet ist, wichtige Schlüsselbegriffe um. Seine Abrechnung mit dem Ästhetizismus erfolgt dabei aus dem Blickwinkel des Post-Epigonen, wie wir ihn in Hofmannsthals *Tod des Tizian* erkannt haben. Bahr wirft den dekadenten Ästheten unproduktive Lebensflucht vor:

«Sie wachsen, unselige Spätlinge, nicht mehr in der wirklichen Welt der Sinne, sondern in einer künstlichen von geborgten Träumen auf, dem Erbe von einst. Die Werke der Vergangenheit verhüllten ihnen die Dinge der Gegenwart» [63].

Seiner nachfolgenden Feststellung: «Die Kunst der Väter tödtet das Leben der Enkel» [64] ist die Aufforderung zu entnehmen, sich aus dem Jugendepigonentum des zweiten Erben zu lösen und die klassizistischen Väter, die Tizian-Schüler, zu überwinden. Ziel ist es, den Renaissancismus [65] durch eine wirkliche Renaissance abzu-

[63] H. BAHR, *Renaissance. Neue Studien zur Kritik der Moderne,* Berlin 1897, S. 6.

[64] *Ibidem.*

[65] Wie sehr sich Hofmannsthal später vom Renaissancismus distanziert, geht aus einem Brief vom 27. April 1906 an Richard Strauss hervor: «Sie sprachen von einem Stoff aus der Renaissance. Lassen Sie mich Ihnen darauf, veehrter Herr, offen antworten: ich glaube, daß nicht nur ich, sondern jeder dichterisch schaffende Mensch unserer Zeit keine Epoche mit so präziser Unlust, ja mit sicherem Widerwillen aus seinem Schaffen ausschließen wird, wie diese Epoche. Die Stoffe aus der Renaissance scheinen dazu bestimmt, die Pinsel der unerfreulichsten Maler und die Federn der unglücklichsten Dichter in Bewegung zu setzen. Trotz umlaufender Phrasen – die übrigens seit ein paar Jahren schon mehr im Verstummen sind – glaube ich, daß uns keine Epoche in ihrem Lebensinhalt so fern ist, als diese –, und daß sogar keinem Kostüm auf der Bühne eine geringere Suggestionskraft innewohnt (nicht einmal der Allongeperückenzeit) als der bis zum Grausen abgebrauchten Lieblingsdrapierung der sechziger bis achtziger Jahre: Renaissance!» (*Richard Strauß – Hugo von Hofmannsthal: Briefwechsel. Gesamtausgabe,* hrsg. von F. und A. STRAUSS, bearb. von W. SCHUH, Zürich 1954^2, S.18-20, hier S. 19).

lösen . Den meisten Jung-Wienern blieb dies versagt [66] – Hofmannsthal ist es wohl gelungen.

[66] Daß Bahrs Renaissance – zumindest gilt das für die meisten Jung-Wiener – Programm blieb und nicht verwirklicht wurde, hatte schon der Wiener Kritiker P. WERTHEIMER, *Hermann Bahrs Renaissance,* in «Die Gesellschaft», 13, 1897, S. 91-103, vermutet. Dabei spielt er Hofmannsthals «Zeit der großen Maler» gegen die ewigen Epigonen der Wiener Moderne aus: «Es ist nicht die Zeit der 'großen Maler', sondern der eifrigen Schüler: die Zeit der Carracci, welche die bereits verlorene Stileinheit wiederherzustellen suchten, dabei jedoch bereits in das Gezierte verfielen, die Blüte der fruchtbaren Eklektiker, der Albani und Guido Reni. Das ist wohl *künstlerisch* der Schatten in der sonst *persönlich* so hochrenaissancemäßig hellen Erscheinung Bahrs und der Gruppe» (S. 103).

finito di stampare nel maggio 1989
dalla litosei
via bellini, 22/4, rastignano, bologna

Pubblicazioni dell'Istituto storico italo-germanico in Trento

Annali

I, 1975
II, 1976
III, 1977
IV, 1978
V, 1979
VI, 1980
VII, 1981
VIII, 1982
X, 1984
XI, 1985
XII, 1986
XIII, 1987

Quaderni

1. Il cattolicesimo politico e sociale in Italia e Germania dal 1870 al 1914, a cura di *Ettore Passerin D'Entrèves* e *Konrad Repgen*
2. Il movimento operaio e socialista in Italia e Germania dal 1870 al 1920, a cura di *Leo Valiani* e *Adam Wandruszka*
3. I poteri temporali dei vescovi in Italia e Germania nel Medioevo, a cura di *Carlo Guido Mor* e *Heinrich Schmidinger*
4. Il Concilio di Trento come crocevia della politica europea, a cura di *Hubert Jedin* e *Paolo Prodi*
5. Il liberalismo in Italia e in Germania dalla rivoluzione del '48 alla prima guerra mondiale, a cura di *Rudolf Lill* e *Nicola Matteucci*
6. Austria e province italiane 1815-1918: potere centrale e amministrazioni locali. III Convegno storico italo-austriaco, a cura di *Franco Valsecchi* e *Adam Wandruszka*
7. La dinamica statale austriaca nel XVIII e XIX secolo. Strutture e tendenze di storia costituzionale prima e dopo Maria Teresa. Convegno di studi storici in occasione del secondo centenario della morte di Maria Teresa, a cura di *Pierangelo Schiera*

8. Le città in Italia e in Germania nel Medioevo: cultura, istituzioni, vita religiosa, a cura di *Reinhard Elze* e *Gina Fasoli*

9. Università, accademie e società scientifiche in Italia e in Germania dal Cinquecento al Settecento, a cura di *Laetitia Boehm* e *Ezio Raimondi*

10. Federico Barbarossa nel dibattito storiografico in Italia e in Germania, a cura di *Raoul Manselli* e *Josef Riedmann*

11. La transizione dall'economia di guerra all'economia di pace in Italia e in Germania dopo la prima guerra mondiale, a cura di *Peter Hertner* e *Giorgio Mori*

12. Il nazionalismo in Italia e in Germania fino alla prima guerra mondiale, a cura di *Rudolf Lill* e *Franco Valsecchi*

13. Aristocrazia cittadina e ceti popolari nel tardo Medioevo in Italia e in Germania, a cura di *Reinhard Elze* e *Gina Fasoli*

14. Finanze e ragion di Stato in Italia e in Germania nella prima Età moderna, a cura di *Aldo De Maddalena* e *Hermann Kellenbenz*

15. Konrad Adenauer e Alcide De Gasperi: due esperienze di rifondazione della democrazia, a cura di *Umberto Corsini* e *Konrad Repgen*

16. Strutture ecclesiastiche in Italia e in Germania prima della Riforma, a cura di *Paolo Prodi* e *Peter Johanek*

17. Il Trentino nel Settecento fra Sacro Romano Impero e antichi stati italiani, a cura di *Cesare Mozzarelli* e *Giuseppe Olmi*

18. Le visite pastorali. Analisi di una fonte, a cura di *Umberto Mazzone* e *Angelo Turchini*

19. Romani e Germani nell'arco alpino (secoli VI-VIII), a cura di *Volker Bierbrauer* e *Carlo Guido Mor*

20. La repubblica internazionale del denaro tra XV e XVII secolo, a cura di *Aldo De Maddalena* e *Hermann Kellenbenz*

21. Fascismo e nazionalsocialismo, a cura di *Karl Dietrich Bracher* e *Leo Valiani*

22. Cultura politica e società borghese in Germania fra Otto e Novecento, a cura di *Gustavo Corni* e *Pierangelo Schiera*

23. Istituzioni e ideologie in Italia e in Germania tra le rivoluzioni, a cura di *Umberto Corsini* e *Rudolf Lill*

24. Crisi istituzionale e teoria dello stato in Germania dopo la Prima guerra mondiale, a cura di *Gustavo Gozzi* e *Pierangelo Schiera*

25. L'evoluzione delle città italiane nell'XI secolo, a cura di *Renato Bordone* e *Jörg Jarnut*

26. Fisco religione Stato nell'età confessionale, a cura di *Hermann Kellenbenz* e *Paolo Prodi*

Monografie

1. Il mais nell'economia agricola lombarda (dal secolo XVII all'unità), di *Gauro Coppola*

2. Potere e costituzione a Vienna tra Sei e Settecento. Il «buon ordine» di Luigi Ferdinando Marsili, di *Raffaella Gherardi*

3. Il sovrano pontefice. Un corpo e due anime: la monarchia papale nella prima età moderna, di *Paolo Prodi*

4. Stato assoluto e società agraria in Prussia nell'età di Federico II, di *Gustavo Corni*

5. Il laboratorio borghese. Scienza e politica nella Germania dell'Ottocento, di *Pierangelo Schiera*

6. Chiesa e potere nella Toscana del Quattrocento, di *Roberto Bizzocchi*

7. L'uomo di mondo fra morale e ceto. Kant e le trasformazioni del Moderno, di *Nestore Pirillo*

8. Disciplinamento in terra veneta. La diocesi di Brescia nella seconda metà del XVI secolo, di *Daniele Montanari*

9. Modelli politici e questione sociale in Italia e in Germania fra Otto e Novecento, di *Gustavo Gozzi*

10. I principi vescovi di Trento fra Roma e Vienna, 1861-1918, di *Sergio Benvenuti*

11. Inquisitori e mistici nel Seicento italiano. L'eresia di Santa Pelagia, di *Gianvittorio Signorotto*

Contributi / Beiträge

1. Italia e Germania. Immagini, modelli, miti fra due popoli nell'Ottocento: Il Medioevo / Das Mittelalter. Ansichten, Stereotypen und Mythen im neunzehnten Jahrhundert: Deutschland und Italien, a cura di/hrsg. von *Reinhard Elze – Pierangelo Schiera*
2. L'Antichità nell'Ottocento in Italia e Germania / Die Antike im 19. Jahrhundert in Italien und Deutschland, a cura di/hrsg. von *Karl Christ – Arnaldo Momigliano*
3. Il Rinascimento nell'Ottocento in Italia e Germania / Die Renaissance im 19. Jahrhundert in Italien und Deutschland, a cura di/hrsg. von *August Buck – Cesare Vasoli*